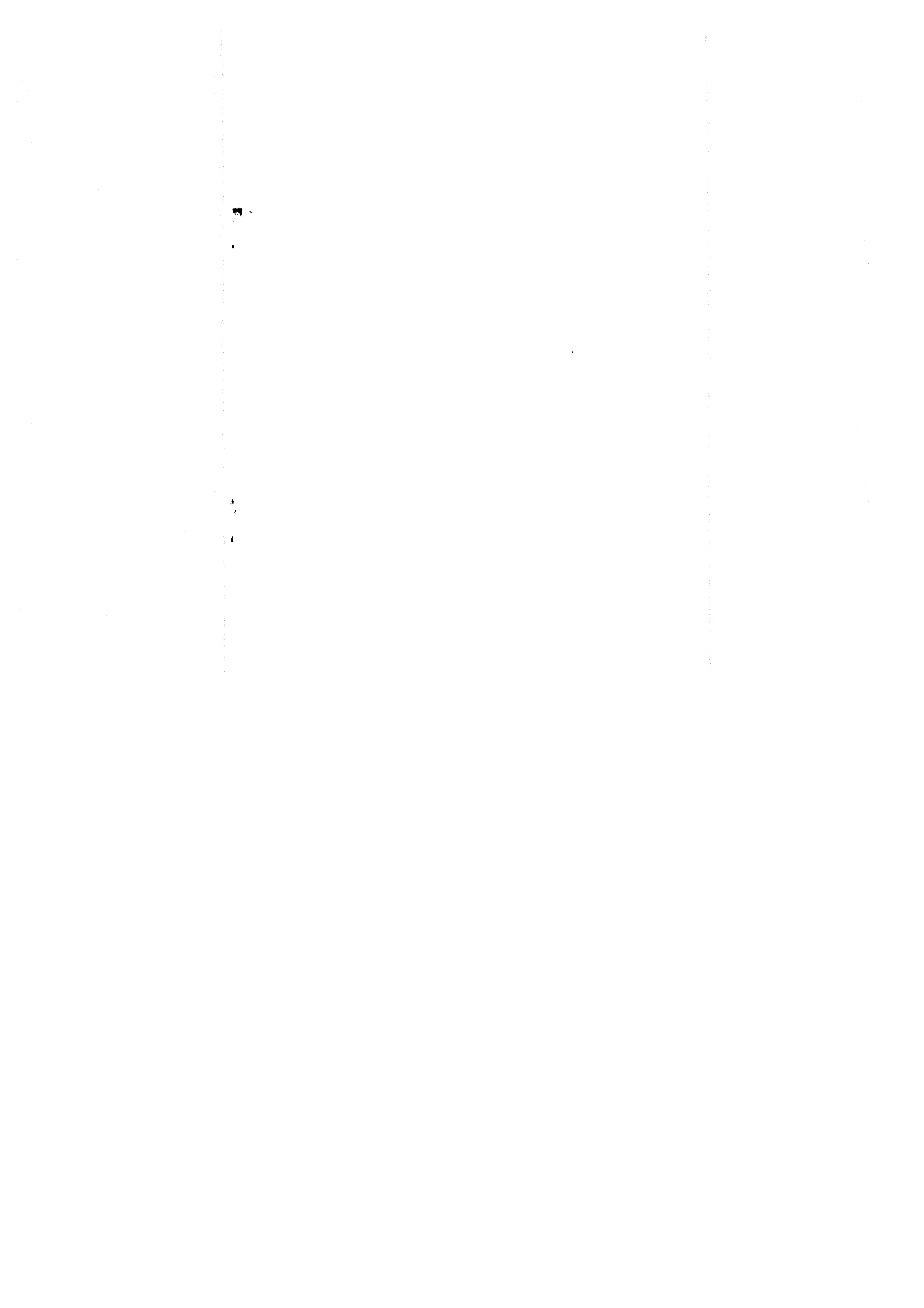
سلسلة أبحاث جامعية يشرف على إصدارها الدكتور حامد طاهر

دراسات عربية وإسلامية

١٩



بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـــم

الجزء التاسع عشر

يسعدنى أن أقدم للقارئ العزيز هذا الجزء من سلسلة "دراسات عربية وإسلامية" التى بدأ إصدارها عام ١٩٨٣ ، واستمرت بحمد الله محتفظة بمستواها العلمى الذى يضم نخبة من البحوث والدراسات الجامعية فى مجالات اللغة العربية وآدابها ، والدراسات الإسلامية وفروعها ، بمشاركة إيجابية من هيئة التدريس بالجامعات المصرية والعربية .

وقد أسعدنى أن أتلقى أخباراً طيبة من بعض الجامعات العربية باعتماد السلسلة ضمن المجلات والدوريات العلمية ذات المستوى الجيد والأصيل وإدراجها ضمن قوائم مجلاتها المحكمة .

ومما يزيد من سعادتى أن يتضمن هذا العدد بالذات عملاً علميا وتعليميا للناقد الجامعى المعروف ، المرحوم محمد غنيمى هلال ، حول شرح النص الأدبى : منهج وتطبيقه . وكان قد قام بتدريسه لطلاب كلية دار العلوم فى الخمسينات ، وعثر على نص له الأستاذ

الدكتور جمال رضوان ، الذى أعاد تنظيمه وتنسيقه ، وأصبح له الفضل فى إخراجه للنور بعد أن كاد يضيع فى زوايا الإهمال ٠

كما يسعدنى أن يتضمن هذا الجزء بحثا للأستاذ الدكتور عبد العزيز التويجرى ، مدير عام منظمة الإيسيسكو، عن دور المنظمة فى مجال التربية والعلوم والثقافة الإسلامية ٠ وهو عبارة عن محاضرة ألقاها على أساتذة وطلاب جامعة القاهرة بتاريخ ١٩٩٨/٦/٢٩ ، وعقدت بقاعة الندوات بكلية دار العلوم ٠

إن حرصى على استمرار هذه السلسلة وإيمانى بأهميتها فى حياتنا العلمية والثقافية بعيداً عن المنازعات والمشاحنات والأهواء والمصالح الخاصة – هو الذى يدفعنى لبذل كل ما أستطيع من جهد من أجل تحسينها والارتقاء بها : مضمونا وإخراجا ٠

أدعو الله أن يحفظها ، وأن يوفقنا لإصدار المزيد من أجزائها ٠

إنه نعم المولى والنصير ،،

المشرف على السلسله
دكتور حامد طاهر

مقال فى العقيدة

أ٠د٠ حامد طاهر٠

١- العقيدة هى ذلك الجزء المكنون فى أعماق الإنسان ، والذى يحتفظ به دائماً لنفسه ، ولايسمح للآخرين أن يفتشوا فيه أو يقتربوا منه٠ وقد تبلغ العقيدة فى قوتها مبلغا تتوحد فيه مع ذات الإنسان ، بحيث لايمكن انتزاعها منه إلا بنزع الروح ٠ وكم حدثنا التاريخ عن أفراد وجماعات ضحت بحياتها من أجل عقيدتها ٠ كما يحدثنا الواقع المعاصر أن كل تراكمات العلم، ومستحدثات التكنولوجيا لم تغير أو تضعف شيئاً من عقائد الناس ، وأن هذه العقائد مازالت موجودة معهم ، مما يجعلنا نستنتج ببساطة أن العقيدة مكون أساسى من مكونات الإنسان ، بل من الحق أن نقرر أن الإنسان "كائن معتقد" ٠

٢- ماهى العقيدة ؟ للإجابة عن هذا السؤال ، الذى قد يبدو بسيطا، لابد من استعراض أنواع العقائد وتحليل عناصرها ٠ فهناك العقيدة الدينية ، والعقيدة الفلسفية ، والعقيدة السياسية ، والمعتقدات الشعبية ٠٠ الخ ٠ ولكل واحدة من هذه العقائد مركز أو نواة تدور هذه العقيدة كلها حوله ٠ وعند التحليل الدقيق لهذا المركز - النواة ، نجد أن "الفكرة" أو "الأفكار' هى التى تمثل اللبنات الأولى فى تركيب العقائد ، أيا كان نوعها٠ وليس من الضرورى أن تكون الفكرة عميقة أو مركبة أو حتى صحيحة لكى تنهض

(١) أستاذ الفلسفة الإسلامية ، وعميد كلية دار العلوم ٠ بجامعة القاهرة ٠

على أساسها عقيدة ما ، قد تذيع وتنتشر ويؤمن بها الملايين من البشر ، بل إن البحث فى أنواع العقائد يكشف عن وجود أفكار ، غاية فى البساطة ، وأحيانا غاية فى السطحية ، وأحياناً ثالثة غاية فى الشذوذ والغرابة – قد كانت وراء قيام عقائد ، ذائعة الانتشار فى شتى أنحاء العالم ٠

٣- والفارق الذى يميز العقيدة من الفكرة ، هو أن العقيدة – رغم اعتمادها أساساً على الفكرة – إلا أنها تستعين بمجموعة أخرى من العناصر الحسية ، والوجدانية ؛ أهمها الخيال ٠ ويتمثل دور الخيال فى أنه هو الذى يستثير كل الطاقات الوجدانية فى الإنسان من حب وبغض وتعصب واندفاع وتهور ٠٠ بحيث تعمل كلها من أجل خدمة تلك الفكرة، التى تنتمى إلى مجال العقل ، بل إن الخيال أيضا هو الذى يدفع سائر أعضاء الجسم لكى تقوم بأداء الطقوس التى تحافظ على استمرار العقيدة٠ وإذا شئنا تقريب الصورة كان علينا أن نستحضر خلية النحل التى يعمل كل عضو فيها من أجل الملكة ، التى تشبه تماماً الفكرة المركزية فى العقيدة ٠

٤- العقيدة إذن هى الإيمان الجازم بفكرة ، أو بمجموعة أفكار مترابطة (منظومة) فى مجال معين : دينى ، فلسفى ، سياسى ، شعبى٠٠ والإيمان بالفكرة قد يكون مبعثه الاقتناع العقلى ، كما قد يكون الاطمئنان النفسى ، أو التعلق الوجدانى ٠ لكنه قد يترسخ فى أعماق الفرد نتيجة استقرار هذا الإيمان فى المجتمع ٠ وهنا يقوم المجتمع – بقوته المعهودة – فى تشكيل عقيدة الفرد ، وترسيخها ، بل ومنعه هو نفسه من المساس بها ، أو الخروج عليها ٠

٥- ومع أن العقيدة محلها القلب ، ومستقرها فى أعماق الإنسان ، فإنها تؤثر فى سلوكه ، وتنعكس على تصرفاته ، بل إنها تتحكم فى قدرته على تمييز الأمور ، والحكم على الناس والأشياء • ومهما بالغ صاحب العقيدة فى إخفائها عمن حوله ، فإنها لاتلبث أن تظهر فى قول ، أو فعل، أو حتى فى توجه غير محسوس •

٦- كيف تنشأ العقيدة ؟ فى البداية ، لابد من وجود شخص ، تكون له قوة تأثير هائلة على الجماهير ، ثم يقوم بطرح فكرة ، أو منظومة أفكار ، يكون الناس حينئذ بحاجة إليها ، فيقبلون عليها فى حماسة واندفاع، يكتسحان أى اعتراض أو مخالفة • كما أنه لابد من توافر شرط البيئة الملائمة تماماً لظهور العقيدة واستقرارها • وليس من الضرورى أن يكون هناك إجماع منذ البداية على العقيدة أو تقبل كامل لها ، بل إن بعض العقائد بدأت مضطهدة ومطاردة ، لكنها مالبثت أن استقرت وتمكنت • وهكذا يمكن القول بأن العقيدة تتطلب لقيامها أربع ركائز أساسية هى : الشخص ، الفكرة ، الجمهور ، البيئة – ولايكون اجتماع هذه الأربعة مثمراً إلا إذا جاء – كما يقال – "على موعد مع القدر" أى فى الزمان والمكان المناسبين •

٧- أما استمرار العقيدة فهو بحاجة إلى مجموعة من الطقوس ، والممارسات المقننه التى تضعها – فى الغالب – أجيال لاحقه • وعلى قدر الاحترام الذى تحظى به هذه الطقوس ، تظل العقيدة بمأمن من الضياع • لكن الطقوس قد تطغى أحيانا على العقيدة ذاتها • بل إن بعض الطقوس قد تتحول لدى السذج من الناس إلى عقائد ، بدلاً من أن تكون ضوابط لحفظ العقيدة • وهناك أمر آخر يساعد على استمرار العقيدة ، ويتمثل فى القيام

بنصرتها ضد مَنْ يهاجمونها ٠ وقد تبين أنه على قدر حدة الهجوم على العقائد يكون التمسك بها ، والالتفاف حولها ٠

٨- هل تتطور العقيدة ؟ العقيدة جزء من كيان الإنسان ٠ وبما أن الإنسان يخضع لظروف الزمان والمكان ، فإن هذا يعنى أنه يتطور فى أفكاره ، كما يتطور فى عقائده ٠ لكن هنا أمراً ينبغى مراعاته ، وهو أن العقيدة تنشأ فى البداية بسيطة وساذجة ، ثم لاتلبث الأجيال اللاحقة أن تضيف إليها بناءً عقليا أكثر تماسكا ، وهنا يتقدم المبررون والشارحون لسد مايمكن أن يوجد فيها من ثغرات ، كما يحاول حراس العقيدة أن يكثروا الطقوس حولها ، حتى يحفظوها من الضياع ٠ وعبثاً يفعلون ، فإن كل عقيدة لها فترة نشوء وارتقاء ، ثم ازدهار وتسلط ، وأخيرا ضعف واختفاء٠

٩- وغالباً ماتصاب العقيدة بالتحريف ، الذى تساهم فيه عوامل كثيرة، كما يتطلب أزماناً طويلة ٠ والسبب فى ذلك أن أصحاب العقيدة لايفرطون فيها بسهولة ، وهم يقبضون عليها بشدة ٠ ومع ذلك فإن الحذر يؤتى غالباً من مأمنه ٠ فالذين يقومون بتحريف العقائد هم دائماً أولئك الذين يوليهم أتباع العقائد أنفسهم كامل ثقتهم ٠

١٠- ومن الملاحظ ، أن تحريف العقيدة لايتم كثيرا عن طريق استبدال غيرها بها تماما ، كما أنه لايحدث عادة عن طريق الحذف منها، وإنما الذى يحدث – فى الغالب – هو إضافة عناصر جديدة إليها ٠ وهذه العناصر قد تتكاثر وتتشابك حول العقيدة الأصلية حتى تكاد تخفيها عن العيون ٠ وهناك دائماً أفراد أو جماعات تستفيد من تحريف العقائد ٠ وهم

يستخدمون فى سبيل ذلك كل وسائل التدليس والخداع ، ويكثرون من استخدام عنصر الخيال ، والأساطير ، معتمدين على قبول الجماهير الساذجة، التى لايستطيع العلماء والمثقفون أن يقفوا فى مواجهة إجماعهم الساحق ٠

١١- وهناك من المفكرين من رأى أن العقيدة تتناقص تماماً مع العقل٠ يقول أناتول فرانس "مع وجود الجهل ، تشيع العقيدة" ويعلن نيتشه أنه بمجرد اعتناق الإنسان لعقيدة ما ، فإنه يبتعد عن الحقيقة ٠ ويرى البعض أن العقيدة ليست سوى استسلام للوهم ٠ لكن هذا لاينفى وجود عقائد تتفق مع العقل ، ولاتناقص قوانينه ٠ ومن أهم خصائص هذه العقائد أنها تبقى على مر الزمن ، ولاتتوقف عن كسب أنصار جدد٠

١٢- وهنا نصل إلى التفرقة بين العقائد الناتجة عن أفكار بشرية ، والعقائد المستمدة من الأديان المنزلة ٠ إن العقائد اليهوديه والمسيحية والإسلامية مازالت – رغم مرور آلاف السنين – موجودة ، وحية ، وقوية فى نفوس أتباعها ٠ وكلما تعرضت لأزمات أو كوارث تكاد تعصف بها ، لاتلبث أن تنشط من جديد ، وبفضل قوتها الذاتية ٠

١٣- ومثل هذه العقائد يمكن تجديدها كلما ضعفت ، وتصحيحها كلما انحرف بها الأتباع ٠ ولاشك أن السبب الرئيسى فى ذلك يرجع إلى مصدرها السماوى ، المنزه عن المصالح والأهواء ، كما هو الحال بالنسبه للعقائد البشرية ، أى التى من صنع البشر ٠ ومع ذلك فإن العقل البشرى هو

الذى يقوم بهذا التجديد أو الإحياء للعقيدة ، وذلك من خلال إعادة عرض منطقى ، يمكنها من أن تستعيد ثقتها فى نفوس الأتباع ٠

١٤- هل يمكن اقتلاع العقيدة تماماً من الإنسان ؟ تشير جميع الدلائل إلى أن الإنسان لايتخلى عن عقيدة إلا إذا اعتنق عقيدة أخرى ، أى أنه لايعيش أبداً فى فراغ عقائدى ٠ وعلينا هنا أن نميز بين العقيدة التى تستقر فى أعماق النفس أو القلب ، وتمتزج بالشعور ، وتتحكم فى بواعث الإرادة- وبين مجموعة الآراء والأفكار والتصورات التى تحيط بها أو تستتبعها ٠ وهذا معناه أننا يجب أن نميز بين العقيدة والثقافة المرتبطة بها ٠ أجل ، قد يغير الإنسان عقيدته ، لكنه من الصعب أن يمحو تماماً الثقافة المرتبطة بها٠ ومن أهم مايترتب على ذلك أنه لايوجد إنسان هجر عقيدته إلى أخرى ، دون أن يطعم عقيدته الجديدة بالكثير من عناصر الثقافة المرتبطة بعقيدته المهجورة ٠

١٥- من هنا نستنتج أولاً أن العقيدة تستقر لأول مرة فى نفس الإنسان مثل انطباع الصورة فى الحجر ، وبالتالى فإن أى محاولة لإزالتها أو إحلال صورة أخرى مكانها لايتم بسهولة ٠ وهو أمر إذا تم قبوله على مستوى النفس أو القلب ، فإن العقل لايتقبله بالكامل ٠ أما الاستنتاج الثانى فهو أن العقائد قد تتناسخ فيما بينها من خلال استمرار تبادل وتفاعل الثقافات المرتبطة بها ٠ ولهذا شواهد كثيرة ٠ فمن الممكن أن نلحظ فى كل عقيدة عناصر ثقافية من العقائد السابقة عليها ، والتى قد تكون هذه العقيدة جاءت أساساً لتقويضها ٠

١٦- وإذا كان من المفترض أن العقيدة تحقق للإنسان توازنه العقلى والروحى والوجدانى ، فمن المفترض أيضا أنها تضمن التوازن المنشود بين أفراد المجتمع الواحد ، وبينه وبين المجتمعات الأخرى ، لكن هناك عقائد تدفع أصحابها إلى الرفض الكامل لأصحاب العقائد الأخرى ، كما أن هناك عقائد تحرك معتنقيها إلى ضرورة فرضهاعلى الآخرين • إلى جانب هذه وتلك ، توجد العقائد التى تدفع أصحابها إلى دعوة الآخرين لمشاركتهم فيها ، نتيجة لما يكونون قد وجدوه فيها من الراحة والطمأنينة • وإنما تكمن الخطورة فى كل الأحوال فى استغلال العقيدة من أجل استعباد البشر ، أو السيطرة عليهم من خلالها •

١٧- كثير من الصراعات والحروب وقعت باسم العقيدة ، ومازال الكثير منها متوقع الحدوث • والواقع أن تحريك الناس ، بأعداد هائلة مع تقبلهم التام لمصيرهم المحتوم من القتل والتشريد ، لايمكن أن يتم إلا بدافع من عقيدة معينة • وقد أدرك الأذكياء من الأشرار دائماً تلك الحقيقة فاستخدموها ببراعة مذهلة • وهذا ما يجعلنا نقف اليوم مشدوهين أمام حروب محلية ، وأحياناً عالمية ، نشبت تحت شعار حماية عقائد ، أو انتزاع عقائد من أصحابها •

١٨- وكما تم استغلال العقيدة فى إشعال الحروب ، فقد استغلت أيضا فى إثارة الجماهير ، لقلب أنظمة الحكم القائمة من أجل إحلال أنظمة أخرى محلها • ومن الملاحظ - فى هذا الصدد - أن جمهور الناس لايدركون حقيقة الأمور ، لأنهم - فيما يبدو - لايحبون مناقشة عقائدهم • إنهم

مستعدون فقط للدفاع عنها ، والقتال فى سبيلها ، لكنهم غير مستعدين أبداً لتحليلها ، أو فحص الأسس التى تقوم عليها ٠

١٩- مامدى قوة الصراع فى العقائد ؟ لابد أن نعترف أولاً أن بعض العقائد تحول البشر إلى وحوش ٠ وهذه العقائد هى التى تنتمى غالباً إلى مجالات التفوق العرقى ، أو المصالح السياسية - الاقتصادية٠ وكل منهما - كما هو واضح - يرتبط بمستويات دنيا فى الإنسان ٠ فالأولى تنبع من غريزة السيطرة والتعالى على الآخرين ، بينما تنبع الثانية من غريزة التملك والاستحواذ ٠ وأبعد العقائد عن الصراع هى المعتقدات الشعبية ٠ فهى تسكن نفوس أصحابها دون أن تدفعهم للصراع مع أصحاب العقائد والثقافات الأخرى ٠

٢٠- أما العقائد الدينية فقد نشب بسببها صراع طويل ٠ وعلى الرغم من أن جميع هذه العقائد - بدون استثناء - تدعو مبادؤها إلى التسامح والعفو ، وتنبذ تعاليمها العنف وسفك الدماء ، فقد اندفع أتباعها ، نتيجة فهمهم الضيق ، وبداوافع أخرى لاتنتمى أبداً إلى جوهر العقيدة ذاتها ، فى طريق دموى مرير ٠ ولم يقتصر الأمر على صراع أصحاب العقيدة ضد غيرهم من أصحاب العقائد الأخرى ، بل إنه شب أيضا بين أتباع العقيدة الواحدة حين تفرق كل منهم إلى جماعات تنتصر كل منها إلى عقيدة جزئية خاصة بهم ٠ ومن المؤسف بحق أن صراع العقائد الدينية يملأ ملفا ضخما فى تاريخ الإنسانية ٠

٢١- ما الذى يدفع صاحب العقيدة إلى الصراع ؟ فى البداية ، يأتى الإحساس الجازم بامتلاك الحقيقة المطلقة ، يصاحبه أو يتلوه شعور بالتميز على الآخرين ، الذين يعتبرون حينئذ فى ضلال مبين ، وبالتالى يلزم قيادتهم- ولو بالقوة - إلى طريق الخلاص· يقول فولتير : "إن من يقول لك: اعتقد بما أومن به ، وإلا نزلت بك لعنة الله ، لايلبث أن يقول لك : اعتقد بما أومن به وإلا قتلتك" ومن العجيب أننا لانفتقد فى كل عقيدة بعض المبررين ، الذين يسعون بكل الوسائل ، لكى يجمعوا من نصوص العقيدة ، الصريحة والمؤولة ، مايقدمون به لأتباعها المتحمسين مذهباً هجومياً على الآخرين ·

٢٢- مثال من المسيحية : بدأت العقيدة قوية فى نفوس أتباعها ، الذين تحملوا العديد من صنوف القهر والتنكيل على أيدى الوثنيين ، لكنهم مالبثوا أن تفرقوا شيعاً داخل الكنيسة نتيجة فهم خاص ، ووجهات نظر متباينة · وأصبح من يذهب إلى رأى يخالف رأى الكنيسة الرسمى ، يتعرض لأقسى ضروب الحرمان ، ومنها الإعدام حرقاً · وحينئذ بدأ تاريخ طويل من التعصب الدينى لم يخفف منه إلا ضعف سلطان الكنيسة فى عصر النهضة ، وانتشار العلم ، وقيام الدول المدنية بمؤسساتها الحديثة ·

٢٣- مثال آخر من الإسلام : شرع القتال (الجهاد) لأصحاب عقيدة التوحيد ، لكى يدافعوا عن أنفسهم ضد المشركين الذين حاولوا أن يخرجوهم بالقوة من دينهم ، ويعيدوهم كرها إلى عقيدة الشرك · وفى نفس الوقت ، أعلن الإسلام أنه (لا إكراه فى الدين) ، وأن الدعوة إلى الله إنما تكون بإحدى وسائل ثلاث : الحكمة ، والموعظة الحسنة ، والجدال بالتى هى

أحسن ، أى الحوار فى مستواه العالى المتحضر • لكن جماعات إسلامية عديدة حملت السلاح ضد بعضها البعض ، وكم من دماء أريقت نتيجة خلافات مذهبية تحت مظلة العقيدة الواحدة • وامتد مفهوم الجهاد ليصبح حرباً مقدسة ضد الآخرين ، سواء كانوا مسلمين أو غير مسلمين •

٢٤– من هنا ذهب مؤرخو الأديان إلى ارتباط العقيدة بالتعصب • وقالوا إن المؤمن بعقيدة ما شخص متقوقع دائماً على ذاته ، لايقبل الحوار مع الآخرين ، بل إنه يرفضهم ، وقد يصل به الأمر إلى استفزازهم ، وقتالهم ، ليس فقط لأنهم لايتفقون مع آرائه ، بل لأنهم يتمسكون بآراء أخرى غيرها • إنه يريد أن يكون الناس كلهم تابعين لعقيدته ، وهو لا يقصد من ذلك إلا : مفهومه الخاص لتلك العقيدة • ولاشك أن هذا هو الخيط الذى يربط العقيدة بالسلطة : السلطة الروحية أولاً ، ثم السلطة الزمنية بعد ذلك • وهكذا يكون استغلال العقيدة هو الموجة التى يركبها بعض الطامحين للوصول بقوة وفى أسرع وقت إلى السلطة •

٢٥– كيف نحمى العقيدة من التعصب ؟ أولاً : التعصب مرتبط بضيق الأفق ، وقلة الثقافة ، وعدم الانفتاح على تجارب الآخرين • وثانيا : يرتبط التعصب دائماً بأشخاص ، غير أسوياء من الناحية السيكولوجية ، وليسوا متأقلمين تماما من الناحية الاجتماعية • وأخيرا : فإن التعصب لاينمو إلا فى العزلة : عزلة الفرد عن المجتمع ، وعزلة مجموعة أفراد عنه ، وقد يصل أحيانا إلى عزلة مجتمع بأكمله عن العالم من حوله • وكما تكون العزلة اجتماعية ، فإنها تكون أيضا سياسية ، أو اقتصادية ، أو ثقافية •

٢٦- وهناك رأى وجيه يضيف إلى أسباب التعصب السابقة عاملاً آخر ، هو افتقاد الحب ، حب الناس والأشياء ، ثم الحب بمعناه السامى الكبير ، وهو حب الله • ويقوم هذا الرأى على أن كل الفضائل الخلقية يمكن أن تنقلب إلى أضدادها إذا ما افتقد صاحبها الحب • فالشجاعة بدون الحب يمكن أن تنقلب إلى تهور واعتداء ، والكرم بدون الحب يصبح تبذيراً وتفاخراً • ومساعدة الآخرين بدون الحب يمكن أن تتحول إلى تظاهرة لاكتساب السمعة والصيت • ولاشك أن هذا الرأى جدير بالاعتبار ، وهو يدعونا إلى أن نغرس فى قلوب أبنائنا الحب بكل معاينه النبيلة والسامية ، حتى نجنبهم الوقوع فى آبار التعصب •

٢٧- كذلك فإننا من أجل محاصرة التعصب ، لابد أن نعمل على زيادة التدفق الثقافى داخل المجتمع ، وأن نأخذ بأيدى الأفراد إلى الحياة النفسية المتوازنة ، وبأيدى الجماعات المنغلقة إلى التأقلم داخل منظومة الحياة الاجتماعية • وكلما نجح المجتمع فى اختراع أنشطة كثيرة ومتنوعة تستوعب طاقات الأفراد والطوائف المنعزلة ، التى أصبحنا نطلق عليها مصطلح : عشوائية ، استطاع أن يحد من بؤر التعصب ، المؤدية حتما إلى الصراع والصدام مع المجتمع •

٢٨- وهكذا يتضح أن العقائد الدينية فى حد ذاتها بريئة تماماً من التعصب ، وأن التعصب ماهو إلا أحد أدوائها ، الذى يصيبها فى مقتل ، بل ويستغلها من أجل التعبير عن ذاته من خلالها • ولشدة ارتباط هذا الداء اللعين بالعقائد الدينية ، اعتقد البعض أنهما شىء واحد • لكن الأمر بخلاف ذلك • بدليل وجود العقيدة المتبصرة ، المتسامحة ، التى لاتنشر المحبة على

بنى الانسان فقط ، وإنما تشمل بحبها وتعاطفها جميع عناصر البيئة المحيطة من جماد ، ونبات ، وحيوانات ٠

٢٩- وإذا ماتخلصت العقيدة من أخطر أدوائها وهو التعصب ، أصبحت بالنسبة للإنسان هى صمام الأمان الذى ينظم حياته ، ويدفعه إلى الالتزام بمجموعة من القيم والمبادئ ، دون أن يعتدى أو يصادر على معتقدات الآخرين ٠ وكلما كانت العقيدة مدعومة بشواهد الحس ، وقوانين العقل الصحيح ، خالية من الخرافات والتناقض واللامعقول ، ملأت جوانب النفس ، وزودت الإنسان بالثقة والطمأنينة ، واستجابت لأشواقه المتلهفة دائماً إلى عالم الروح ٠

٣٠- العقيدة بحاجة إلى فحص دائم ، واختبار مستمر ٠ وهذا يتطلب أن يبذل كل إنسان جهداً شخصيا للوقوف على مدى الصحة والمعقولية فى عقيدته ٠ ولايعنى ذلك دعوة إلى الشك أو الارتياب ، وإنما هى دعوة إلى التبصر لمزيد من اليقين ٠ وفى هذا الإطار ، يمكن أن نفهم مغزى قول الرسول (ص) : "مامن مولود إلا يولد على الفطرة٠ فأبواه يهودانه ، أو ينصرانه ، أو يمجسانه" ، والمقصود أن الأسرة ، والبيئة عموما ، هى التى تمنح الإنسان عقيدته : أى أخص خصائصه التى سيكون مسئولاً عنها فى دنياه وآخرته ٠ فهل يعقل أن يسأل الإنسان عما لم يكتسبه بنفسه ؟ !

٣١- لكن كيف يفحص الإنسان عقيدته ، دون أن تكون لديه فكرة عن عقائد الآخرين ؟ وبأى معيار يمكنه أن يصدر الحكم على عقيدته بالصواب أو الخطأ ، دون أن يكون على علم بأسس التفكير الصحيح ، ومناهج

الاستدلال ؟ ثم هل كل الناس قادرون على القيام بهذا العمل الدقيق ؟ هنا يأتى دور التعلم الدائم ، والتثقيف المستمر ٠ وليس يعنى هذا أن يقضى الإنسان حياته كلها باحثا عن عقيدة ، وإنما حسبه ألا يعزل عقيدته عما يجربه بنفسه ، أو يتعلمه من غيره ، دون خوف عليها من الضياع ٠ فالعقيدة الصحيحة هى التى تتعرض للرياح فلا تهتز ، وتواجه الشكوك فلا تتخلخل ٠

٣٢- وبنظرة سريعة إلى معتقداتنا الشعبية ، يمكن أن نلاحظ على الفور أنها لاتصمد طويلا أمام العلم ، ولاتكاد تتماسك عند التجربة ٠ وحينئذ لن يكون من الخسارة فى شىء التخلى عن أمثال تلك المعتقدات الهشة ، والتى ظلت على مدى عصور طويلة محتفظة باحترام المجتمع وتقديسه٠ وصاحب المعتقد - فى مثل هذه الحالة - ليس أمامه سوى طريقين : إما أن يريح نفسه ، ويظل محتفظا بمعتقداته الخاطئة ، أو يبذل جهداً خاصاً لكى يتخلص منها ، وعندئذ ينفتح أمامه طريق جديد لاعتناق عقائد أكثر صحة ووثاقة ٠٠

٣٣- أما المعتقدات السياسية والاقتصادية فهى معرضة باستمرار للخطأ والانهيار ، وذلك بسبب تلاحق الأحداث والتجارب التى تثبت ضعفها أو عدم ملاءمتها للعصر ٠ ونحن نشاهد مايترتب على انهيار إحداها من ضروب الفوضى والاضطراب ٠ ولو تأملنا كيف بدأت هذه المعتقدات كأفكار مسلم بها من الجميع ، ومحاطة بهالة من الاحترام والتقديس ، حتى أن الخروج عليها حينئذ أو حتى معارضتها يقابل على الفور بكل حسم -

لأدركنا إلى أى مدى قد ينخدع مجتمع بأسره فى معتقداته ، أو بتعبير أدق ، فى أفكاره التى جعل منها معتقدات ٠

٣٤- لهذا فإن العقيدة الصحيحة التى يعتنقها الإنسان تعد نعمة كبرى٠ ومن واجبه أن يعتز بها ، وأن يحافظ عليها من الشكوك والفتن٠ لكنه فى نفس الوقت مطالب بأن يمنحها الهواء النقى حتى تظل حية ومتجددة ٠ ولايتم ذلك إلا بمداومة البحث عما يؤيدها ويؤكدها ، وتتبع كل مايتعارض معها أو يناقضها ٠٠ كل ذلك بأسلوب هادئ ، وبمنهج علمى صحيح ، ودون تشنج أو تعصب أو مكابرة ٠

* * *

الإيسيسكو ومستقبل العالم الإسلامى
فـى آفاقـه التربويـة والعلميـة والثقافيـة

أ٠د٠ عبد العزيز بن عثمان التويجرى*

تتمثل رسالة الجامعات – حسب الصياغة التى وردت فى المادة الأولى من قانون تنظيم الجامعات المصرى – بأنها : (تختص بكل مـايتعلق بـالتعليم الجامعى والبحث العلمى ، فى سبيل خدمة المجتمع والارتقاء بـه حضاريـاً ، متوخيـة فـى ذلك المسـاهمة فـى رقـى الفكـر ، وتقدم العلـم ، وتنميـة القيـم الإنسانية) ٠

وإذا نظرنا إلى ميثاق المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، نجـد أن من الأهداف التى تعمل من أجلها ، مايلى :

– تقوية التعاون وتشجيعه ، وتعميقه بيـن الـدول الأعضـاء فـى ميـادين التربية والعلوم والثقافة والاتصال ٠

– تطوير العلوم التطبيقية ، واسـتخدام التقانـه المتقدمـة فـى إطـار القيـم والمثل العليا الثابتة للأمة الإسلامية ٠

– تدعيم التكامل ، والسعى للتنسيق بين المؤسسات المتخصصـة التابعـة لمنظمة المؤتمر الإسلامى فى مجالات التربية والعلوم والثقافة والاتصال ٠

– دعم الثقافة الإسلامية ، وحماية استقلال الفكر الإسلامى مـن عوامـل الغـزو الثقـافى والتشـويه ، والمحافظـة علـى معـالم الحضـارة الإسـلامية وخصائصها المتميزة ٠

(*) المدير العام لمنظمة الإيسيسكو – الرباط – المغرب ٠والبحث عبارة عن محـاضرة ألقاها سيادته فى جامعة القاهرة – كلية دار العلوم ١٩٩٨/٦/٢٩ ٠

وإذا تأملنا فى هذه الأهداف ، نجد أن خلاصتها : رقى الفكر ، وتقدم العلم ، وتنمية القيم الإنسانية ، على صعيد أوسع ، هو العالم الإسلامى فى امتداده الجغرافى ، وفى عمقه الحضارى .

ولذلك لم يكن تأسيس المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، فى سنة ١٩٨٢، تجسيداً لمبدأ التضامن الإسلامى فحسب ، وتحقيقاً لهدف طالما عمل من أجله القادة والمفكرون والمصلحون فقط ، ولكنه كان ، بالإضافة إلى هذا كله ، تعبيراً عن إحدى ضرورات التعاون العلمى والثقافى بين أقطار العالم الإسلامى ، واستجابة لحاجة يشتد إلحاحها إلى تضافر الجهود وتكاملها بين هذه المجموعة البشرية المتجانسة تاريخياً ، وحضارياً ، وثقافياً .

لقد كان إنشاء هذه المنظمة ، تجاوباً مع متطلبات العصر ، وتكيفاً مع ضروراته ، بل كان حتمية من الحتميات العلمية والثقافية التى فرضت على الأمة الواحدة أن تنسق جهودها فى مضمار التربية والتعليم والعلوم والثقافة والمعرفة بصفة عامة ، وأوجبت على قادة الأقطار الإسلامية أن يجمعوا أمرهم على ايجاد إطار ملائم للعمل المشترك ، وفقاً لمبادئ القانون الدولى ، لتحقيق مصالح وأهداف مشتركة .

لقد تجانست الدوافع العقلية والمصلحة مع الحوافز الثقافية والعاطفة ، فى بلورة الإرادة السياسية لإنشاء هذه المنظمة ، بحيث كانت حسابات الواقع ومعطياته وشروطه ، فى ذات درجة الحرص على أن يكون للعالم الإسلامى جهاز متخصص فى قضايا التربية والعلوم والثقافة ، يوازى الجهاز التابع للأمم المتحدة ، ويتكامل مع الجهاز التابع لجامعة الدول العربية ، وهما اليونيسكو والأليكسو . وهو الأمر الذى يعزز جهود هذين الجهازين ، بالقدر الذى يحقق المزيد من الفائدة والنفع للدول الأعضاء فى المنظمات الثلاث

معاً . وفى ذلك من التكامل القدر الذى يقوى من فعالية العمل التربوى والعلمى والثقافى على المستويات الثلاثة .

وسواء نظرنا إلى تأسيس المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، من زاوية الحضارة الإسلامية الواحدة وما يستوجبه الانتماء إلى هذه الحضارة ، من السعى الحثيث لتعميق الترابط وتقوية التماسك بين الشعوب التى تنتمى إليها ، أم نظرنا إلى ذلك من زاوية المصلحة المادية والفائدة ، فإن الأمر الذى لاشك فيه ، على أى نحو من الأنحاء هو أن قيام منظمة إسلامية متخصصة فى هذه الحقول المعرفية تنتمى إلى أسرة منظمة المؤتمر الإسلامى ، هو مكسب بالغ القيمة والأهمية ، حققته الأمة الإسلامية مع مطالع القرن الهجرى الجديد ، لتبدأ به ، مرحلة جديدة من العمل المشترك الذى يهدف إلى الرفع من مستويات التنمية البشرية فى الأقطار الإسلامية ، من منطلق تطوير النهضة التربوية والعلمية والثقافية فيها ، وبما يستجيب لمتطلبات البناء الحضارى الشامل ، وعلى النحو الذى يلبى الاحتياجات الملحة فى هذه الميادين الحيوية .

– فهل كانت هذه المنظمة فى مستوى الطموح الذى كان يحدو قادة دول العالم الإسلامى حين قرروا ، فى القمة الإسلامية التى عقدوها فى يناير سنة ١٩٨١ فى مكة المكرمة والطائف ، إنشاءها ؟

– هل أضافت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة جديداً مفيداً نافعاً إلى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة ، وإلى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ؟

يشهد الواقع أن هذه المنظمة التى نحن بصدد الحديث عنها اليوم ، قد أثبتت بما لايرقى إليه الشك ، أن وجودها كان ضرورة من الضرورات الملحة ، على مستويات عديدة ، منها أن هذه المنظمة عززت ، وبصورة

واضحة ، العمل الإسلامى المشترك فى قنواته الشرعية ، وهى منظمة المؤتمر الإسلامى ، ومايتفرع عنها ، أو يعمل فى إطارها ، من المنظمات والمؤسسات الإسلامية ، فأضفت على العمل الجماعى فى هذا الإطار الصبغة التى كان يفتقدها ، وهى الصبغة الثقافية فى مدلولها العام ، والصبغة العلمية فى مفهومها الشامل • وهذا ما أكسب العمل الإسلامى المشترك ، مزيداً من القوة والجدوى والفعالية •

لقد جعلت الإيسيسكو من التضامن الإسلامى حقيقة واقعية ، ذات أبعاد تربوية وعلمية وثقافية •فلأول مرة فى هذا العصر ، تلتقى دول العالم الإسلامى حول إطار تنظيمى للعمل التربوى والعلمى والثقافى ، تعمل من خلاله لتحقيق أهداف أصبحت هى القاسم المشترك بين الأقطار الإسلامية ، تعلو فوق كل الخلافات السياسية ، وترتفع إلى ذورة الإجماع الذى تتوحد فى ظله الإرادات والمصالح • وهذا هدف من الأهداف التى تحققت ، ينبغى أن نحسب له حسابه ونحن نستشرف مستقبل العالم الإسلامى •

إن الإنجازات التى حققتها الإيسيسكو فى عمرها القصير ، لا ينبغى أن تقاس بالأرقام وبالأحجام فى كل الأحوال ، وإنما تقتضى الرؤية العلمية إلى طبيعة العمل الذى تنهض به هذه المنظمة ، أن تقاس هذه الإنجازات بالمقياس الحضارى ، وأن توزن بميزان المصالح الاستراتيجية للبلدان الإسلامية قاطبة • ذلك أن ما أنجز خلال ست عشرة سنة ، يعد فى حقيقة الأمر ، استثماراً مضمون الفائدة لمستقبل العالم الإسلامى ، وبقدر ما نحسن تنمية هذا الاستثمار وتوظيفه ، نقيم جسور العبور إلى القرن الحادى والعشرين •

ولعل من أهم الإنجازات التى تحققت حتى الآن ، وضع ثلاث استراتيجيات للعمل التربوى والعلمى والثقافى ، تشكل فى مجموعها ، إطاراً علمياً لتطوير قدرات الأمة وإمكاناتها فى هذه الحقول المعرفية :

أولا : (استراتيجية تطوير التربية فى البلاد الإسلامية) التى اعتمدها المؤتمر العام للإيسيسكو فى دورته الثالثة المنعقدة فى عمان فى شهر نوفمبر سنة ١٩٨٨ ٠ ويتكون المؤتمر العام للمنظمة الإسلامية ، من وزراء التربية والتعليم في الدول الأعضاء ٠

ثانياً : (الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامى) التى اعتمدها مؤتمر القمة الإسلامى السادس المنعقد فى داكار فى ديسمبر سنة ١٩٩١ ٠ وقد وضعت الإيسيسكو هذه الاستراتيجية بالتعاون مع الأمانة العامة لمنظمة المؤتمر الإسلامى ٠ وقد جاءت هذه الاستراتيجية ثمرة ندوات واجتماعات للخبراء ، عقد أحدها فى القاهرة ، وهى خلاصة أربع سنوات من البحث والدراسة والتحليل ، ومن المقارنة والتأمل واستقراء الواقع الثقافى للعالم الإسلامى ٠

أما ثالثة هذة الاستراتيجيات ، فهى (استراتيجية تطوير العلوم والتكنولوجيا فى البلدان الإسلامية) التى اعتمدها مؤتمر القمة الإسلامى الثامن الذى عقد فى طهران فى شهر ديسمبر سنة ١٩٩٧ ٠

وتشكل هذه الاستراتيجيات الثلاث ، الأركان الرئيسة لاستراتيجية المعرفة ، التى تنبع من خصوصيات الهوية الحضارية للأمة ، والتى تلبى احتياجات التنمية البشرية فى حقول التربية والعلوم والثقافة ، والتى تقدم – ولأول مرة فى تاريخ العالم الإسلامى المعاصر – الإطار المعرفى فى شموليته ، وعمقه ، وامتداده ، وفى استيعابه لمتطلبات النهضة العلمية والمادية الواقعية ، لا النهضة النظرية والعاطفية الخيالية ٠

لقد أصبح العالم الإسلامى يملك اليوم استراتيجية متكاملة الأركان للمعرفة فى أبعادها الثلاثة ، التربوية والعلمية والثقافية ، اعتمدتها وصادقت عليها الإرادة الإسلامية السياسية المتمثلة فى مؤتمر القمة الإسلامى ، وهو أعلى سلطة فى هرم العمل الإسلامى المشترك فى إطار منظمة المؤتمر الإسلامى ، والمتمثلة أيضا فى المؤتمر العام للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، الذى يتكون من وزراء التربية والتعليم فى الدول الأعضاء، وهو السلطة الدستورية العليا التى تقرر السياسة العامة للإيسيسكو، وتعتمد خطة عملها ، وتقر موازنتها ٠

فوق هذه القواعد الراسخة للعمل الإسلامى الثقافى والعلمى المشترك ، يقوم البناء الحضارى للمستقبل ٠ وما المستقبل إلا ما نبنيه فى الحاضر على أرض الواقع ، فى جهد مشترك يستند إلى إطار معرفى يتناسب وطبيعة عصرنا ، ويتلاءم ومايشهده العالم من حولنا من متغيرات ٠

وفى إطار هذه الرؤية الشمولية ، واستناداً إلى هذا المنهج العلمى المحكم فإن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، تعمل منذ تأسيسها فى مجالات ثلاثة رئيسة :

أولها : تنمية الموارد البشرية فى الدول الأعضاء من خلال التعليم ، والتأهيل ، والتدريب ، والتكوين سواء بصورة مباشرة ، أو غير مباشرة ، عن طريق تقديم الخدمات الفنية والأكاديمية للجهات المعنية لمساعدتها على النهوض بمستلزمات العمل فى هذا المضمار ٠ ويشمل هذا المجال ، الدورات التدريبية للمدرسين والموجهين التربويين وقادة محو الأمية ، وورشات العمل التطبيقية للمهنيين والإخصائيين والخبراء ، وإعداد المناهج التعليمية ، وتأليف الكتب المدرسية ، إلى غير ذلك من البرامج والأنشطة التى تقدم الإيسيسكو من خلالها دعماً مستمراً ومتواصلاً ومطرداً للدول

الأعضـاء ، وبخاصـة الـدول ذات الاحتياجـات الملحــة فـى قطـاع التربيـة والتعليم٠

ثانى هذه المجالات ، تحديث مناهج تدريس العلوم الأساسـية ،وتطوير أساليب تعليم التربيـة الإسـلامية واللغـة العربيـة ، وتجديد النظـم التربويـة ، وتعزيز الاتصالات بين العلماء المسلمين ، بهدف الوصول إلى دعـم التنميـة التربويـة والعلميـة والثقافيـة ، وخلـق النهضـة التـى ينشـأ فـى كنفهـا الإنسـان المتوازن فكراً ووجداناً وجسماً ، القادر على المسـاهمة فـى تقـدم المجتمـع ، وفى بناء النهضة ، وفى صنع الحضارة ٠

أما ثالث المجالات الكـبرى لعمـل المنظمـة الإسـلامية للتربيـة والعلـوم والثقافة ، فهو الحفاظ على الهويـة الثقافيـة للمجتمعـات الإسـلامية ، وصـون ذاتيتهـا الثقافيـة مـن خـلال نشـر الثقافـة الإسـلامية ، وهـو تجديد الحضــارة الإسلامية البانية للإنسان وللعمران وحماية مكونات الأمة الثقافيـة والدينيـة ، بالتوسع فى تعليـم اللغـة العربيـة لغير النـاطقين بهـا ، وبإعـادة كتابـة لغـات الشـعوب الإسـلامية بـالحرف العربـى ، وبتحقيـق الـتراث العربـى الإسـلامى ونشره والعناية بحفظه وتوثيقه ، وبمد إشعاع الفكر الإسـلامى المسـتنير إلـى آفـاق أوسـع ، وبتصحيـح صـورة الإسـلام لـدى دوائـر الاستشـراق ومراكـز الدراسـات الإنسـانية وفـى مجـال وسـائل الإعـلام الغربيــة ، وبـالحوار مـع الثقافات والحضارات والأديان من موقع الاحترام المتبادل والاعـتراف بحـق الاختلاف فى الرأى والمعتقد ، وفى إطار التسامح الدينـى والتعـايش الثقـافى والتعـامل الحضـارى مـع الأديـان السـماوية ، ومـع المنتميــن إلــى الثقافـات والحضارات الإنسانية جميعاً ٠

فى هذا الإطار العام ذى المجالات الثلاثة ، تتحرك المنظمة الإسـلامية للتربية والعلوم والثقافة على ثلاثة مستويات :

المستوى الأول ، هو الدول الأعضاء ، وعددها حتى الآن أربع وأربعون دولة ، ونسعى إلى أن يتم انضمام جميع دول منظمة المؤتمر الإسلامى ، وعددها ست وخمسون دولة ، إلى الإيسيسكو فى المدى القريب ٠

والمستوى الثانى ، هو المجتمعات الإسلامية فى غير البلدان الإسلامية، وفى بلاد المهجر ، خاصة فى أوروبا حيث تعيش جاليات إسلامية وافرة العدد ٠

أما المستوى الثالث الذى تتحرك فيه الإيسيسكو ، فهو المحيط العالمى الواسع الذى نتعامل معه من خلال المؤتمرات والندوات والملتقيات الدولية التى تنعقد فى شتى أنحاء العالم ، لمعالجة قضايا تدخل ضمن اختصاصات المنظمة الإسلامية ، سواء برعاية اليونيسكو ، أو برعاية عشرات المنظمة والمؤسسات الدولية والإقليمية التى عقدت الإيسيسكو معها اتفاقيات للتعاون ، بلغت حتى شهر يونيو الحالى ، ثلاثا وتسعين اتفاقية ، عقدناها مع منظمات دولية تعمل فى إطار الأمم المتحدة ، مثل اليونسكو ، واليونسيف ، ومنظمة الصحة العالمية ، والمنظمة العالمية للملكية الفكرية ، والمفوضية السامية للاجئين ، والصندوق الدولى للتنمية الزراعية ، وبرنامج الأمم المتحدة للنشاطات السكانية ، وبرنامج الأمم المتحدة للبيئة ، أو مع منظمات تعمل فى إطار منظمة المؤتمر الإسلامى ، مثل البنك الإسلامى للتنمية ، أو مع منظمات تابعة لجامعة الدول العربية ، مثل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، أو مع منظمات إقليمية أخرى ، مثل وكالة الفرانكفونية ، ومكتب التربية العربى لدول الخليج ، ومنظمة وزراء التربية لدول جنوب شرقى آسيا ، أو مع منظمات غير حكومية ، مثل رابطة العالم الإسلامى ،

والمنظمة الإسلامية للعلوم الطبية ، وجمعية الدعوة الإسلامية العالمية ، والهيئة الخيرية الإسلامية العالمية ، إلى غيرها من المنظمات ٠

إن هذا الإطار الشامل الذى تعمل الإيسيسكو فيه ، يستوعب حاضر العالم الإسلامى ومستقبله ، فى رؤية منهجية إلى العمل التربوى والعلمى والثقافى ، تقوم على أساس من الدراسة العلمية لطبيعة المهام والمسؤوليات والواجبات التى تنهض بها هذه المنظمة ٠

إن المنهج العلمى الذى نهتدى به فى تعاملنا مع الواقع على امتداد الرقعة الشاسعة للعالم الإسلامى ، يلزمنا أن نعلن ابتداء ، أن المجتمعات الإسلامية تعانى معاناة شديدة ، من تخلف شديد البروز فى ميادين التربية والعلوم والثقافة ، لا يخفف من هذه المعاناة أن بعض الأقطار الإسلامية تحقق تقدماً ملحوظاً فى هذا المجال الحيوى الهام ٠

إن المؤشرات المتوفرة لدى بنك المعلومات فى الإيسيسكو تؤكد بصورة واضحة ، أن معدل الأمية فى بلدان العالم الإسلامى يبلغ ٥ر٤٥ فى المائة ، أى أن نصف سكان العالم الإسلامى تقريباً يعانون من الأمية ٠

ومن مظاهر التراجع الحضارى فى مجال التربية والتعليم فى معظم دول العالم الإسلامى ، أن معدل الإنفاق الحكومى على التعليم فى هذه الدول، لايزيد فى أعلى نسبة ، على ٦ر١٥ بالمائة ، فى حالات قليلة ، وينزل هذا المعدل إلى نسبة اثنين فى المائة فى معظم الحالات ٠

ونلاحظ من خلال المؤشرات المتوفرة لدى بنك المعلومات فى الإيسيسكو ، أنه على الرغم من المجهودات التى تبذلها حكومات بلدان العالم الإسلامى ، للنهوض بمستويات التربية والتعليم فى المجالات كافة ، إلا أن ظاهرة الأمية ، لاتعرف تراجعاً فى عدد كبير من هذه البلدان ، هذا بالإضافة إلى القصور الذى يسجل لدى الدوائر المهتمة ، ومنها الإيسيسكو ،

فيما يتعلق بمستوى مردودية حركة التعليم من حيث القيمة والمضمون ٠ وهو الأمر الذى يشير إلى أن كثيراً من الجهود التى تبذل فى هذا المجال الحيوى تضيع هدراً فى أحايين كثيرة ٠

ومما يزيد من خطورة الوضع التعليمى العام على صعيد العالم الإسلامى ، ضعف الاهتمام بالبحث العلمى فى جميع حقول العلم ، وعلى مختلف المستويات ؛ إذ لايتعدى معدل الإنفاق الحكومى على البحث العلمى فى بلدان العالم الإسلامى ، نسبة واحد فى المائة من مجموع الإنفاق الحكومى العام ، فى أكثر الأقطار اهتماماً بالعلم والتكنولوجيا ، وعددها ضئيل للغاية ، بالقياس إلى مجموعة الدول الإسلامية التى تقل فيها هذه النسبة وتنزل إلى ماهو دون ٦٥ر٠ فى المائة ٠

وينعكس هذا العجز الذى يطبع الحياة العلمية فى أقطار العالم الإسلامى ، بدرجة واضحة ، على حجم مراكز البحث العلمى وعددها فى هذه الأقطار ، إذ أن مجموع هذه المراكز المتخصصة فى العلوم والتكنولوجيا ، يصل إلى ما يقارب الألفين (بالضبط ١٨٨٥ مركزاً) بينما يصل عدد العلماء الباحثين فى حقول العلوم والتكنولوجيا ، إلى مايزيد عن ثمانية ملايين عالم باحث (بالضبط ٠٠٠ر٧٠٨٦٤ عالم) وهذا العدد يعادل نسبة ٧ر٣ فى المائة من المجموع الكلى لتعداد الباحثين العلميين فى العالم ٠

ومن المعلوم أن المعيار الدولى الذى تعتمده اليونسكو لنسبة العلماء المتخصصين فى العلوم التكنولوجيا إلى تعداد السكان ، هو عالم باحث واحد لكل ستة آلاف نسمة ٠ وحسب المؤشرات والإحصائيات التى تتوفر لدى مركز المعلومات فى الإيسيسكو ، فإن هذه النسبة فى دول العالم الإسلامى تصل إلى ١٧٠ر٤ لكل مليون نسمة بينما تتراوح هذه النسبة فى الدول

المتقدمة صناعياً وعلمياً ، وبين ٠٠٠ر١٢ و ٠٠٠ر٦٠ عالم باحث لكل مليون نسمة ٠

وتعبر هذه الفروق الشاسعة عن حقيقة الأوضاع العلمية فى العالم الإسلامى ، وتكشف فى الوقت نفسه ، عن طبيعة الواقع غير الطبيعى الذى يسود الحياة العلمية فى هذا العالم الشاسع الذى يملك من الموارد والمؤهلات، ما يوفر أمام الباحثين كل الإمكانيات والوسائل لتحقيق نهضة علمية تكنولوجية حقيقية ، إذا ما سارت الأمور فى الاتجاه العلمى الرشيد ٠

إننا بازاء وضع علمى بالغ الضعف والعجز ، يشكل معوقات خطيرة أمام تنمية البلدان الإسلامية ٠ وهو الأمر الذى يدعونا إلى التحرك لاستدراك ما ضاع منا من فرص ، ولإصلاح هذا الوضع ، وذلك لسد الفجوة المعرفية الهائلة بين العالم الإسلامى ، وبين العالم المتقدم صناعياً وعلمياً ٠

ولقد عالجت استراتيجية تطوير العلوم والتكنولوجيا فى البلدان الإسلامية ، هذه المشاكل على ضوء هذه المؤشرات وغيرها ، وقدمت مقترحات عملية وأفكاراً تجديدية قابلة للتنفيذ ٠

كما أن الاستراتيجية الثقافية للعالم الإسلامى ، تتضمن ، هى الأخرى ، الخطوط العامة للإصلاح الثقافى فى الأقطار الإسلامية ، وترسم الخطط لما يمكن أن نسميه بالانطلاق الثقافى نحو آفاق الحادى والعشرين ٠

كذلك اشتملت استراتيجية تطوير التربية فى البلاد الإسلامية ، على توجهات رئيسة ، تمهد السبيل أمام تطوير مناهج التربية والتعليم وفق أسس علمية ٠

أما قضية الأمية ، التى هى من القضايا العويصة التى تتطلب جهوداً ضخمة بل تستوجب تعبئة شاملة ، على المستوى الوطنى والقومى

والإسلامى ، لمواجهتها ، فإن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، قد وضعت برنامجاً عملياً يحمل اسم : (البرنامج الإسلامى لمحو الأمية وللتكوين الأساسى للجميع فى البلدان والجماعات الإسلامية) وهو البرنامج الذى شاركت به الإيسيسكو فى المؤتمر العالمى حول التربية للجميع الذى عقد فى جوم تيين فى تايلاند سنة ١٩٩٠ ٠ وهذا البرنامج الذى اعتمده المؤتمر العام الاستثنائى للإيسيسكو الذى عقد فى تايلاند على هامش المؤتمر العالمى حول التربية ، هو وثيقة عمل على قدر كبير من الأهمية ، يتوقف تنفيذها على القرار السياسى الذى يقضى بتبنى الدول الأعضاء فى المنظمة الإسلامية تنفيذ هذا البرنامج فى إطار تكافل الجهود وتنسيق الخطوات وتبادل التجارب والخبرات ٠

ولذلك ، وشعوراً من المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، بأن تنفيذ البرنامج الإسلامى لمحو الأمية وللتكوين الأساسى للجميع ، يتوقف على قرارات سياسية عليا ، فقد وجهت شخصياً أمام المؤتمر الإسلامى الثالث والعشرين لوزراء الخارجية الذى عقد فى جاكارتا فى سنة ١٩٩٦ ، نداء إلى قادة العالم الإسلامى ، دعوتهم فيه إلى **عقد قمة إسلامية تخصص لمعالجة قضية الأمية المتفشية فى الأقطار الإسلامية جميعها** من دون استثناء ، وإن كان بنسب تختلف من دولة إلى أخرى ٠

ومما يقرب إلينا الصورة الكاملة للأوضاع العلمية فى العالم الإسلامى، أن مستوى التعليم العلمى حالياً فى معظم البلدان الإسلامية ، لايدعو إلى الارتياح ؛ فمن ناحية الكم ، لايزيد عدد الطلبة العلميين فى المتوسط عن ٣٥ فى المائة ، تقريبا من مجموع الطلبة فى المستوى الثانوى ، ولايزيد عن ٢٠ فى المائة فى المستوى الجامعى ، وأن عدد الخريجيين العلميين ، على اختلاف أصنافهم ومستوياتهم ، آخذ فى الانخفاض ، بالنظر إلى

المتطلبات التنموية الكبيرة لمختلف البلدان • ويجدر التذكير هنا ، بشكل خاص ، بأن ضعف التأطير وارتفاع نسبة الرسوب ، لاسيما بالنسبة للطلبة العلميين فى مختلف المستويات ، أمران يبعثان على القلق الشديد • وينطبق ذلك على الوضعية الضعيفة للأساتذة ، والتجهيزات والمعدات ، والمختبرات المتاحة •

ونحن نعلم جميعاً أن التعليم العلمى ، هو الذى يساهم إلى حد كبير ، فى تحقيق النمو والتنمية • ومن ثم ، فلا يمكن التقدم بخطى حثيثة فى مجال الاقتصاد ، مالم تولى عناية فائقة ، ومنذ البداية ، للتعليم العلمى والتكنولوجى على المستويات التعليمية كافة • ولقد قام عدد كبير من البلدان الإسلامية فيما سبق ، بمحاولات جادة لإصلاح النظام التعليمى ، غير أن البنية الضخمة القائمة على أسس قديمة ، لم يكن بإمكانها مقاومة الضغوط المتمثلة فى متطلبات العصر ومستجداته •

وأود أن أنتهز هذه المناسبة ، لأشيد بالجهود الموفقة التى تبذلها الدولة فى مصر لتطوير التعليم الجامعى ، وللرفع من مستويات البحث العلمى فى مختلف الفروع والحقول • ومما لاشك فيه أن مصر تملك قاعدة علمية راسخة ، وتتوفر لديها مؤشرات إيجابية لتحقيق نهضة علمية مزدهرة • وقد كانت مصر دائماً رائدة فى التعليم الجامعى ، وفى البحث العلمى ، ولها اليوم فى عهد فخامة الرئيس السيد محمد حسنى مبارك ، أقوى دافع نحو المزيد من التألق فى هذا المضمار •

إن الرؤية الشمولية إلى واقع التربية والتعليم والعلوم والثقافى فى حاضر العالم الإسلامى ، تقودنا إلى جملة من الحقائق ، يمكن إجمالها فيما يلى :

– يقف العالم الإسلامى على عتبة القرن الحادى والعشرين ، يتطلع إلى الأمام ، تحدوه الإرادة القوية فى بلوغ مستوى أرفع من التقدم الذى يتناسب مع إمكاناته وموارده الطبيعية والبشرية ، ولكن تحده ظروفه فى مجملها ، عن تحقيق طموحه بالقدر الذى يتوافق مع إرادته ، وتعوقه المشكلات المتعددة التى يعانى منها فى شتى الميادين ، خاصة فى الميدان الاقتصادى ، وفى المجال العلمى ؛ وعلى مستوى التطور المتوازن فى الحياة العامة ، الذى لايعبر عن مكانته التاريخية ، ولايعكس حجمه على خريطة العالم .

– إن القرن الحادى والعشرين يهل فجره على البشرية بينما العالم الإسلامى ، بوجه عام ، يتبوأ درجات أدنى فى سلم التقدم العلمى والتكنولوجى والإبداع المعرفى ، نتيجة لعوامل كثيرة ، تتداخل فيما بينها ، وتتضافر جميعها ، لتشكل معوقات حقيقية للنمو الطبيعى ، وفقا للوتيرة التى تقربه من المستويات الدولية المؤدية إلى التقدم المطرد ، وإلى التنمية الشاملة .

– باستقراء دلالات الواقع ومعطياته ، نجد أن تخلف العالم الإسلامى عن ركب التقدم ، يعود إلى سببين رئيسين :

أولهما ، سبب هيكلى له صلة بالنظم التعليمية والتربوية ، وبالمناهج الاقتصادية والاجتماعية ، وبأساليب الإدارة والتسيير .

وثانيهما ، سبب وظيفى ، يتعلق بطرق استثمار الموارد الطبيعية والبشرية المتوافرة ، واستخدام الإمكانات والوسائل المتاحة ، والتحكم فى اتجاهات العمل العام الذى يرتبط بحياة المواطنين .

– إن العالم الإسلامى ، وعلى الرغم من الجهود الضخمة التى بذلت على أكثر من صعيد ، طيلة القرن العشرين ، بل ومنذ نشوء الدولة الحديثة

فـى العـالم الإسـلامى فـى القـرن التاسـع عشـر ، انطلاقـاً مـن مصـر ، فـإن معدلات النمو التى تتحقـق فـى أقطـاره سـنوياً ، لاتـزال دون الطمـوح الـذى يحدو الأمة الإسلامية قاطبـة ٠ وهـو الأمـر الـذى يسـتدعى القيـام بعمليتيـن متوازيتين :

أولاهمـا ، مراجعـة الـذات ، وعلـى جميـع المسـتويات ، وبـالصدق والصراحة والشجاعة والشفافية ، وبطريقة منهجية تسبر الأغـوار ، وتحلـل الظواهر ، وترصد الاتجاهات ، وتبحث المشكلات بعمق ٠

وثانيتهما ، بذل أكـبر الجهـود فـى تجديـد النظـم التطبيقيـة المتبعـة فـى جميع ميادين العمل العام ، وعلى جميع الأصعدة ، وبما يحدث تغييراً شـاملاً فى هذه النظم ، على المستويين النظـرى والتطبيقـى ، حتـى تكتسـب الفعاليـة ذات القـدرات العاليـة ، ممـا يجعلهـا مواكبـة للمتغيـرات التـى شـملت النظــم والمناهج فى جميع حقول النشاط الإنسانى العام ٠

– تتزايد حاجـة العـالم الإسـلامى إلـى تجديـد حركـة البنـاء الحضـارى الشامل فى أقطاره بتصاعد مد التحديات التى تواجهها الشـعوب والحكومـات على السواء ، مع بداية القرن الحادى والعشرين ، ويقتضى ذلك إيـلاء أكـبر الاهتمام وأوسعة للتربية والعلوم والثقافة والاتصال ، بحيـث يرتفـع الاهتمـام بهذا الجانب من جوانب البناء فى المجتمعات الإسلامية ، إلى المرتبة الأولى فى سلم الاهتمامات الوطنية فى كل دولة من دول العـالم الإسـلامى ، وحتـى تكون التعبئة العامة من أجل كسب رهان التحدى فى ميادين التربيـة والعلـوم والثقافة والاتصال ، قضية وطنية تستنفر جهود كل فئات المجتمع ٠

– إن مـن الحقـائق القاطعـة التــى اسـتخلصها الإنسـان مـن التـاريخ المعاصر وبخاصة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وإلى اليوم ما يؤكد أن العلم والتكنولوجيا هما السلاح الأقوى فى معـارك الحيـاة ، وأن اكتسـابهما ،

يبدأ من المراحل الأولى للتربية والتعليم للفرد وللمجتمع ، وأن هناك علاقة طردية بين التفوق فى العلوم والتكنولوجيا ، وبين النجاح فى تطبيق السياسات التربوية والتعليمية ، وأنه من أجل الوصول إلى هذا المستوى الرفيع من الأداء والإنجاز فى ميدان التربية والتعليم ، يتوجب امتلاك رؤية واضحة للعملية برمتها ، واعتماد مناهج متطورة ، والاتكاز إلى نظم نظرية وعملية ترسم الأهداف بكل الدقة ، وتوضح الأفاق المستقبلية ، وتوفر وسائل التنفيذ ، وتحدد الأولويات على ضوء الاختيارات الواضحة ، ووفق البرامج المقررة ٠

– لقد توافرت للعالم الإسلامى ، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، وسائل ناجعة للعمل المشترك فى شتى الميادين ، بما فيها التربية والعلوم والثقافة ، انطلاقا من قاعدة التضامن الإسلامى ٠ وتعد المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، الجهاز المتخصص ، فى إطار منظمة المؤتمر الإسلامى ، فى ميادين البناء التربوى والعلمى والثقافى ، وهى لذلك تنهض بمسؤولية التخطيط لمهام المستقبل ، على ضوء ما توافر لديها من تجارب ، وما امتلكته من خبرات ، وما وضعته من استرتيجيات ثلاث لتطوير التربية ، وللثقافة ، ولتطوير العلوم والتكنولوجيا ٠

– لقد تحققت الكثير من الإنجازات فى العالم الإسلامى ، على مستوى العمل الإسلامى المشترك فى مجالات التربية والعلوم والثقافة ٠ وقد تحملت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة مسؤولياتها فى هذا الميدان الحيوى ، بكل الكفاءة والاقتدار ، وهى مصممة العزم على مواصلة أداء رسالتها ، على النحو الذى يلبى احتياجات العالم الإسلامى ، وبالقدر الوافى من النجاح والاتقان ٠

وعلى الرغم من مظاهر التخلف عن ركب التقدم التربوى والعلمى والثقافى فى العالم ، التى تسود معظم أقطار العالم الإسلامى ، فإن ثمة إرهاصات مشجعة ، وبوادر إيجابية ، تمنحنا الثقة فى المستقبل ، ذلك أن العالم الإسلامى ، بدا يسير فى الاتجاه الصحيح ، نحو تحقيق النهضة الحضارية الشاملة ، على الرغم من التعثر الذى يكتنف هذه المسيرة • غير أن الجهود المتواصلة التى تبذل على المستوى الوطنى والإقليمى والعربى والإسلامى ، للرفع من مستويات التعليم ، ولتطوير البحث العلمى ، تتطلب التنسيق فيما بين القائمين عليها ، والتكامل فى الخطط والبرامج ، والتعاون فى التنفيذ •

وهنا تبرز الرسالة الحضارية للمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ويتضح لنا حجم الأعباء التى عليها أن تتحملها ، وجسامة المسؤوليات والمهام التى يتوجب عليها أن تنهض بها •

ونحو هذا الاتجاه تمضى الإيسيسكو مدعومة بثقة الدول الأعضاء فيها ، ومنها مصر العريقة بعلمائها ومفكريها وبجامعاتها ومعاهدها ومراكز البحوث فيها ، وبخبرة أبنائها ذوى السمعة العالمية والصيت الذائع •

ونحن موقنون بأن المستقبل التربوى والعلمى والثقافى للعالم الإسلامى، يتوقف على مدى التعاون فيما بين بلدانه فى هذه الميادين الحيوية• فمن دون هذا التعاون ، لايمكن أن نحقق أهدافنا • وبذلك فإن التفاف الجميع حول الإيسيسكو ، ودعمهم لها ، وتعاونهم معها ، كل ذلك من الوسائل المعينة والكفيلة بأن تجعلنا نعمل بكل طاقاتنا ، من أجل مستقبل مزدهر تعليماً وعلماً وثقافة ، بإذن الله تعالى •

إن مستقبل العالم الإسلامى يبدأ اللحظة • إن المستقبل هو الحاضر الذى نعيشه ، وهو الماضى الذى نستوحيه ، وهو قدرتنا على المواءمة بين

الحاضر والماضى ، فى انسجام وتوافق مع الذات ، ومع الهوية ، ومع مقتضيات التحدى الحضارى الذى لانملك فكاكاً منه ٠ فليس المستقبل بالمجهول عنا ، فنحن الذين نصنع هذا المستقبل فى لحظتنا الحاضرة ٠ والعلم والمعرفة هما المظلة التى نحتمى بها ، وبقدر مانبذل من جهد ٠ وننفق من مال ، من أجل تطوير العلم والتكنولوجيا ، ومن أجل ازدهار الثقافة وارتقاء المعرفة ، نتقدم نحو الأمام ، ونكسب رهان المستقبل ٠

ومستقبل العالم الإسلامى يصنع هنا فى الجامعة ، بتطوير البحث العلمى ، وتشجيعه ، وبالرفع من مستوى الأداء الجامعى مضموناً ، ومحتوى ، وإطاراً ، ومنهجاً ، وأسلوباً ٠

من هنا ، فإن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ، تعمل بكل ما يتوافر لديها من إمكانيات ، من أجل التنفيذ المشترك للاستراتيجيات الثلاث ، للتربية ، وللعلوم ، وللثقافة ، والتى تتطلب تضافر الجهود كافة ، وتنسيقها ، وتكاملها ٠

* * *

أثر العقيدة الإسلامية
فى تكوين جماليات الفن الإسلامى

د٠ محمود محمد صادق *
د٠ نعمان محمود جبران *

مقدمـــة :

يتألف هذا البحث الذى نحن بصدده من أربعة اقسام رئيسية ، يتفرع كل قسم منها إلى فروع ثانوية تكمل الفائدة من كل قسم ٠القسم الأول يتضمن المعايير التى يقوم عليها الفن الإسلامى ٠ أما فى القسم الثانى فهناك تطرق للعناصر الزخرفية الإسلامية ومصادرها ٠ القسم الثالث يتضمن جماليات الفن الإسلامى ، ثم فى القسم الرابع محاولة لتلمس القيم التشكيلية فى الفن الإسلامى ٠

فى هذه المقدمة لا نريد إلا أن نتفق معا فى تصوير الأرضية التى انطلق منها الفن الإسلامى ، وأن نتعرف على الخطوط العريضة التى التزم بها الفنان المسلم فى بداية عهده ٠

إذا رجعنا قليلاً إلى الوراء شاخصين بأبصارنا إلى جزيرة العرب منزل الوحى ومهد الإسلام ، حيث ظهر الرسول ﷺ ، نجد أنه أخذ يكافح مظاهر الوثنية التى كانت تتجلى فى شرح العقائد بنحت التماثيل ، وعمل الصور الممثلة للأحياء ٠

(*) كلية الإنسانيات ، قسم التاريخ ، جامعة اليرموك ، جامعة قطر ٠

ونحن إذ نعالج موضوع الفن الإسلامى إنما نعالج موضوع فن كان الدين هو الدعامة الأساسية فيه ، بل إن الدين والفن كليهما ينطلقان من عالم الضرورة ، وكلاهما شوق مجنح لعالم الكمال ، وكلاهما ثورة على آلية الحياة ٠ فالفن الإسلامى هو الذى يرسم صورة الوجود من خلال زاوية التصوير الإسلامى لهذا الوجود ، فهو التعبير الجميل عن الكون والحياة ، والإنسان من خلال تصور الإسلام لهما ، هو الفن الذى يهئ اللقاء العامل بين "الجمال" و"الحق" فالجمال حقيقة والحق هو ذروة الجمال ، ومن هنا يلتقيان فى القمة التى تلتقى عندها كل حقائق الوجود(١) ٠

ولما كان الإسلام يستنكر تجسيد العقائد بالوسائل السالفة الذكر ، فقد خلت أعمال الفن الإسلامى منها ومن أجزاء الزخارف المشتملة على صور الآدميين وبخاصة فى عهود الإسلام الأولى(٢) ٠

عندما تقلد الأمويون(٤٠-١٣٢هـ) الحكم ، وكانوا أكثر مسلمى صدر الإسلام احتكاكا بالممالك التى ازدهرت فيها أعمال الفن المختلفة ، بدأت تقام عمائر مقرات الولاة وتحفل بالمشروعات الزخرفية ٠ كما بنيت المساجد فى مختلف الأقطار التى اعتنقت الإسلام ، ثم جاء الحكم الإسلامى فى اسبانيا بعصوره المختلفة ، إلا أن اشهرها هو عصر الدولة الأموية الذى يبدأ من ١٣٨هـ/٧٥٦م وانتهى بسنة ٤٢٢هـ/١٠٣١م(٣) وأباح ولاة المسلمين

---

(١) انظر : أنور الرفاعى ، تاريخ العرب عند العرب والمسلمين ، ص٣٢٥ ٠

(٢) وهنا لابد من الإشارة إلى أن الإسلام كان له موقف حيال الفنون التطبيقية ، وهذا الموقف يختلف عن موقف الديانتين السماوتين السابقتين له ٠ فالإسلام لم يستعملها (أو كره استعمالها) فى طقوسه الدينية كما عند المسيحية ٠ كما أنه لم ينكرها كما فعل أتباع الديانة اليهودية (سعاد ماهر ، ص٤) ٠

(٣) أحمد العبادى ، تاريخ المغرب والأندلس ص٨١ ، ٨٢ ٠

لأنفسهم تشييد القصور الشاهقة المليئة بتماثيل الحيوان والزخرفة والنقوش من كل ضرب ولون .

وهكذا أخذت الفنون الإسلامية تشق لنفسها طريقا ، وتستعير كثيراً مما كانت عليه المشيدات البيزنطية والفارسية من فخامة وعظمة كما سبق أن استعار المصورون بعض الوحدات الحية لأول مرة فى قصير عمره ، بذا كان الفن الإسلامى خليطاً من فنون الممالك التى ظللها الإسلام برايته .

إن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مدى مرونة الفكر الإسلامى وعدم تحريمه الأخذ من الحضارات الأخرى ، بل يمكننا القول إن الفن الإسلامى أخذ مسحته الروحية من بلاد العرب ، بينما انسجته المادية تكونت فى بلاد أخرى (بلاد الفتح وانتشار الإسلام) حيث كان الفن قوة حيوية عظيمة(١) .

نشأة الفن الإسلامى :

كان للدعوة الإسلامية التى بسطت نفوذها على كثير من الأقطار أثر فى توجيه فنونها وفق الحدود التى رسمها الدين الإسلامى وفى تكوين طراز فنى تجمعه وحدة العقيدة فى مختلف الأقطار وتميزه الواضح فى كل منها بمظاهر ودلالات محلية خاصة . ولقد اعتبر تاريخ هجرة النبى ﷺ من مكة إلى المدينة سنة ٦٢٢م بداية للتقويم الإسلامى .

وفى سنة ٦٣٠م فتح النبى ﷺ مكة وحطم ما فى الكعبة من أصنام، ولم يكن للعرب فى عهد النبى فن خاص بهم ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية فى هذه البلاد . على أن ذلك لايعنى ولايجوز المبالغة بالاعتقاد بأن العرب قبل الإسلام لم يكن

---

(١) زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، ٨١/٣ .

لهم تقاليد فنية ، فكانت لهم تقاليد فنية تتناسب مع بيئتهم ومستوياتهم الحضارية ، ولنا أمثلة في اليمن وعند الأنباط والغساسنة والمناذرة وغيرهم٠

بعد ذلك بدأ أسلوب فن إسلامي ناشئ ينمو تدريجيا متأثراً من مصدرين هما : الفن البيزنطى والفن الساسانى ، لكن الفن الإسلامى أخذ طابعه الخاص وأصبح بعد ما يقرب من قرن من الزمان مترسخا فى أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون التى أخذ عنها ، وهكذا بدأ بتوالى الزمن يبتعد أكثر عن المؤثرات التى أحاطت به فى بداياته ، وبذلك لم يكن الفن الإسلامى ، وكذا الفنان المسلم مجرد مقلد أو ناقل لفن الآخرين ، بل كان الفن والفنان يسيران معاً فى خط تطور تصاعدى ابتكارى حتى القرن الثامن عشر (١٢هـ) وفى هذا التطور كان الإسلام كحضارة ودين قد أعطى للفن الإسلامى طابعه الخاص بما يميزه عن غيره وأعطاء عالميته التى ترافقت مع انتشار وتوسع دولة الإسلام وفكر الإسلام ٠ ويلاحظ الدارس اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين وجودها جنبا إلى جنب مع الآثار الإسلامية الأولى مثل الفسيفساء الموجودة فى قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١-٦٩٢) وواجهة قصر المشتى التى ترجع إلى القرن الثامن الميلادى٠ وكذلك فسيفساء "مصورة بردى" فى الجامع الأموى والتى اكتشفت عام ١٩٢٧ وهى زخارف واقعية وتمتاز بتعدد الألوان ، وصلت إلى تسعة وعشرين لونا مختلفا واشتملت ثلاث عشرة درجة من اللون الأخضر وأربع درجات من اللون الأزرق وثلاث درجات من اللون الفضى ٠

كما كانت الآثار الفنية الموجودة فى مصر وسوريا والعراق مصدراً لعدد من الموضوعات الزخرفية التى يرجع وجودها إلى آثار من العصر الإسلامى الأول ٠

ومن الملاحظ أن دخول أمم كثيرة في الإسلام ، وانتشار الدعوة الإسلامية في الجهات النائية والقريبة ، كما ذكرنا ، وتنافس الحكام في شتى الولايات في بناء المساجد وإنشاء الحواضر ، وتنمية الفنون ، كل ذلك ساعد على تكوين طراز إسلامي فني معماري تجمعه وحدة الدين والعقيدة – على تفاوت مظاهر الفنون لها – ولم يكن ذلك الطراز مبتكراً من جميع نواحيه ، بل كان في أغلبه مستعاراً من الطرز الأخرى التي ازدهرت من قبله .

أبرز المعايير التي يقوم عليها الفن الإسلامي :

لقد ساعد الفن الإسلامي فنوناً كثيرة على الازدهار وكان الحكام المسلمون يشجعون أصحابها ويرعونها حتى صدق القول على أن الفن الإسلامي فن ملكي بطبيعته أي أنه مدين بكل شئ للسلطان . فالمثالون والمصورون والمهندسون وغيرهم من رجال الفن اما كانوا يشتغلون استجابة لطلبه وتحقيقا لرغبته واشباعاً لشهواته ، ونحن إن استثنينا السلطان فلن نجد للفنون الجميلة رعاة إلا من بلاطه وحاشيته أو في الأسر القليلة التي تسكن العاصمة وتعتمد في معيشتها على السطان وبيت ماله . ورغم أن هذا الأمر ليس مقصوراً على الفن الإسلامي ، إلا أنه هنا كان ظاهرة جعلت دارسي الفن الإسلامي يقسمونه إلى عصور بناء على الأسر الحاكمة فيقال فن أموي .. عباسي .. الخ(١) فكان لذلك أثر كبير في النهضة الفنية الإسلامية ، ومع هذا فقد طبع الإسلام تلك العناصر المستمدة من أصول متعددة بطابع خاص لايتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي .

لقد كان للكتابة بمختلف أنواعها وأساليبها أثر في صبغ الفنون الإسلامية بصبغة فريدة ، ويرجع شيوع استعمالها واستخدام العناصر الهندسية في تلك

---

(١) زكي محمد حسن ، فنون الإسلام ٣ ، ٢١ .

الفنون إلى كراهيـة الفنـان المسلم للأشكال الآدميـة والحيوانيـة وزهده فـى تصويرها ، ومـن هنـا كـانت عنايتها بتصريف أوضاعها • مما أدى إلـى ابتكار تلك الزخارف التى تقوم علـى تداخل الفروع وتشابكها وربطها فـى إطار فنى بديع• ومن مميزات الفن الإسلامى بوجـه عـام ، انعدام شخصية الفن فى العصر الواحد حتى لانستطيع إدراك أى تبـاين بين الأعمال الفنيـة وإن تعددت بـل تظنها لأول وهلـة أنها تنتمى إلى طـراز فنى واحد لشدة مابينها من أوجه الشبه ، وهذا يدل علـى الترابط الفنـى الموجـود فـى هذه الفنون •

ومـن مميزاتها تكرار المثال أو الوحدة الزخرفيـة علـى السطوح أو تعاقبه على امتداد الافريز حتـى تملأها ، انظـر كيف اختار الفنـان المسلم وحدة زخرفية وقام بتكرارها لملء السطح المحدد لذلك العمل • واستيفاء لأغراض هذا البحث نجد ضرورة لسرد أبرز المعايير التى يقوم عليها الفن الإسلامى رغم أن هذه المعايير أصبحت لازمـة لكل بحث فـى مجال الفن الإسلامى • لذلك سوف نقوم بعرضها بشكل موجز فيما يلى :

١- كراهية تصوير الكائنات الحية :

الكراهية هنا لاتعنى أن المسلمين لم يعرفوا رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية فلدينا شواهد من قصر الحير والشعر العربى تشير إلى معرفة الفنان المسلم رسوم الإنسان والحيوان ، ولكن كراهيـة الأتقيـاء لهذا الجانب بما يذكره ، من حروب الرسول ﷺ ضد الاصنام والشرك ، مما جعل هذا العنصر الفنى ضعيفاً ، ولكن الفنان المسلم بموهبته ومقدرته أخذ يحور هذه الأشكال •

ونرى من ذلك أن الفن الإسلامى احترم قواعد الدين الإسلامى الحنيف وأصوله • ولما كانت التماثيل والصور تصنع فى الماضى من أجل العبادة

وهذا يتنافى وأصول الدين الإسلامى فقد حرم تصوير الكائنات الحية ، لذا خلت زخاف المساجد والمصاحف تماماً من رسوم هذه الكائنات ، كانت كراهية أساسها أحاديث تنسب إلى النبى ﷺ والقصد منها البعد عن مايذكر بالوثنية وعبادة الأصنام ، كما نظر إليها على أنها تمثل مظهراً من مظاهر الترف فى وقت كان يسود فيها الزهد والتشقف(١) ٠

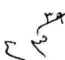
إن العقيدة الإسلامية ، وما قام على أساسها من فلسفة وتصوف وعلم كانت موثرة بطريقة حاسمة فى أشكال الفن التى سادت العالم الإسلامى من أقصاه إلى أقصاه ، ولنا أن نعرف بعض الجوانب التى يستمد منها طبيعة هذا التأثير حيث تبرز عظمة الله سبحانة وتعالى وضآلة الإنسان فى هذا الكون العظيم الذى هومن صنع الله – وحاجة الإنسان إلى النجاة بالعمل الصالح والأخلاق الفاضلة ، وحث الإنسان على التفكير والعمل والدأب ليعيش سعيداً فى دنياه وآخرته وقد ورد قوله تعالى فى المجالات التالية :

(أ) الإيمان المطلق بعظمة الله سبحانة وتعالى : ﴿هو الأول والآخر والباطن ، وهو بكل شئ عليم﴾ (الحديد ، آية٥) ؛ ﴿ليس كمثله شئ وهو السميع البصير﴾ (سورة الشورى ، أية ١١) ؛ ﴿كل شئ هالك الا وجهه ، له الحكم وإليه ترجعون﴾ (سورة القصص ، أية ٨٨) ٠

(ب) ضعف الإنسان وحاجته إلى النجاة : ﴿ما أصابك من حسنة فمن الله﴾ (سورة النساء ، آية ٧٩) ؛ ﴿وخلق الإنسان ضعيفاً﴾ (سورة آية ٢٠) ؛ ﴿أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم فى بروج مشيدة﴾ (سورة النساء ، آية٧)٠

---

(١) سعاد ماهر ، الفنون الإسلامية ص ٤ ٠



(ج) إن الله هو الخالق البارئ المصور : ﴿هو الله الخالق البارىء المصور ، له الأسماء الحسنى ، يسبح له مافى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾ (صورة الحشر ، آية ٢٤) •

(د) ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم﴾ (سورة الأعراف ، آية ١١) ؛ ﴿وهو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم﴾ (سورة آل عمران ، آية ٦) ؛ ﴿وصوركم فأحسن صوركم﴾ (سورة غافر ، آية ٦٤) ؛ ﴿وصوركم فأحسن صوركم واليه المصير﴾ (سورة التغابن ، آية ٣) •

ومن الجدير بالذكر أن الفنان المسلم ولأسباب تتعلق بعقيدته ، ابتعد عن تجسيد الكائنات الحية فى مجسمات وتماثيل • ولذا نجده لجأ إلى استخدام العنصر المقرنص ليعوض ما فاته من استخدام للبعد الثالث • وفى هذا المجال أبدع أيما إبداع(١) •

٢- مخالفة الطبيعة :

استمراراً للمعيار السابق فإن الدافع وراء عدم محاكاة الفنان المسلم للواقع لم يكن وسيلة لإخفاء التشبيه على الله يوم الحساب(٢) ، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضى ، فالفنان لايعير لطبيعة الأشياء الموجودة اهتماماً كبيراً فى رسمه ، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية، دون السعى وراء الوصول إلى مطابقة الواقع أو طبيعة الأشياء الواقعية • لذلك فإن الفنان المسلم يرفض المحاكاة الحرفية للأشياء فى الطبيعة •

---

(١) كامل حيدر ، العمارة العربية الإسلامية ، ص ٨ ، ٩ •

(٢) عفيف بهنس ، الفن الإسلامى •

إن الفن الإسلامى فن ابتكارى أصيل لم يقم على التقليد بل على الابتكار والإنشاء والتنويع فى الفنون المختلفة التى عالجها - ولم يصل أى إنسان إلى الدقة والمهارة والحبكة التى امتاز بها الفنان المسلم - كذلك نرى ايمانه بعمله وصبره الشديد للوصول إلى أدق النتائج ٠

٣- تصوير المحال :

استكمالاً لما سبق كانت النتائج التى وصل إليها الفنان المسلم تدلنا على إنه كان قادراً على نقل الوحدات الفنية بكل دقة وأمانة وطبقاً للأصول الفنية أكثر مما كان عليه الفنان الغربى وكذلك تثبت لنا الطاقات الابتكارية التى حققها فى أعماله الزخرفية المقدرة على الأصالة الفنية الفائقة والابتكار والعمق فى التفكير مما لانجده فى فنون الحضارات الكبرى ٠

لقد لجأ الفنان المسلم إلى تصوير المحال من خلال تراكيب لأشكال جديدة تستمد أجزاءها من صور لكائنات حية وكائنات أخرى ، وهذا نوع من الاستطراد والتركيب لايجد له نظيراً فى غير الفن الإسلامى ٠

لقد اتجه الذهن الإسلامى بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الكونى المتصل الذى لايقبل التجزئة والتباين ، وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء فقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن إدراك غايته ، وهو الجوهر الحق ٠

وهكذا يسعى الفنان المسلم إلى إزالة كل صلة فى موضوع مع الحياة الزائلة والتقرب من المطلق ، من الله ﴿وماعند الله خير وأبقى﴾ (سورة القصص ، ٦٠) ٠

٤- تحويل الخسيس إلى نفيس :

وهذا اتجاه إنسانى يستهدف الانصراف عن الترف بكل مظاهره لأنه آفة ، وخاصة لما كانت العقيدة الإسلامية تحرم الاستغراق فى بهرج الحياة٠

ولقد استطاع الفنان المسلم التوفيق بين المبادئ والمثل وبين الثراء العظيم الذى يعيش فيه بعض الخلفاء ، فأنتج الخزف ذا البريق المعدنى الذى يعطى تأثير الذهب والفضة والألوان ، الجميل البراقة مثل الأحمر والبنى والأخضر والزيتونى – وقد كانت هذه الأوانى الفاخرة تستعمل بدلاً لأوانى الذهب والفضة – ولقد اعتبر هذا النوع من الخزف من أرقى الأنواع وأجملها عالمياً .

كما استعملت الأخشاب والصلصال المزجج والجص ، وهى أرخص الخامات ، بدلاً من الذهب والفضة فى زخرفة المحاريب .

فاستطاع بذلك أن ينتج من الخامات الرخيصة أروع الأعمال والزخارف التى توازى فى بهائها أغلى وأثمن الخامات .

وقدمت الحضارة الإسلامية أعظم النماذج من التحف التى تبلغ حد الإعجاز وتعد من أرقى المستويات الفنية العالمية على مدى التاريخ البشرى.

٥- الانصراف عن التجسيم والبروز :

لما كانت الفنون الإسلامية تستهدف البحث عن العمق الوجدانى فقد ابتعدت عن التجسيم فى كل ما أنتج من أعمال فنية لأنها لاتبحث عن أيجاد البعد الثالث كما حدث فى الفنون الغربية ، حيث كان هذا لايهم عندهم فى أى شئ بقدر ما كان يهم الفنان المسلم من البحث عن المشاعر والأحاسيس الوجدانية عن طريق التسطيح ، وترى ذلك محققاً فى قص "ألف ليلة وليلة" وغيرها ، المرسوم بهذه الطريقة . وفيها نرى تداخل المجموعة القصصية داخل بعضها ، كما نجد زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى كالأطباق النجمية حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى فى

داخلها ثم تقودنا بدورها إلى زخارف أخرى ثالثة – مما يوحى بانتقال الرائى من مستوى فكرى إلى مستوى آخر ٠

ويرجع تغطية جميع السطوح بالزخارف فراغاً من الفراغ ، ولكنه يرجع إلى الرغبة فى إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التى تغطيها ٠

٦- التنوع والوحدة :

نجد ظاهرة تقسيم السطوح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وبداخلها الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية أو الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو الخطية ، وقد تجمع المساحة الواحدة كل هذه الأنواع الزخرفية ٠ كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ وغير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة ، إلى عناصر أخرى من أشكال الحيوان إلى أشكال الأزهار ، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة ، وهكذا ٠ وهناك ماعرف بالزخرفة الثعبانية الشكل Serpent forme وهو نظام ساد وشاع فى عصر الموحدين وخاصة فى الأبنية الدينية ومنها ما كان عند منابت العقود فى جامع القرويين فى فاس(١) ونراها تتسق أجزاؤها فى وحدة فنية كلية ، تثير فينا إحساساً جمالياً وتذوقاً لهذا اللون الفنى الذى قد لا يستسيغه الذوق الغربى ٠

بالإضافة إلى المعايير السابقة والتى لعبت دوراً هاماً فى إيجاد قيم جمالية خاصة بالفن الإسلامى ، هناك قيم جمالية أخرى ٠

يتمثل هذا الفن فى أشكال مشابهة محورة تقوم على التحوير وفقدان المنظور الخطى والكثافة أو (ملء الفراغ) ومن أبرز الفنون التى تتجلى فيها

---

(١) السيد عبد العزيز سالم ، تاريخ المغرب فى العصر الإسلامى ، ص٦٧٤ ٠

القيم الجمالية فى الفن الإسلامى هو الرقش العربى وهو الرسم الذى يعتمد على أشكال هندسية لعب الفرجار الإسلامى فيها دوراً هاماً • فقدم تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية مع مضاعفاتها ، وحور فى كل شكل حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود •

وهكذا اكتشف الفنان الإسلامى عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التى حملها دائما معانى عقائدية ، أما النوع الثانى من الرقش فهو رسم لين يستعير عناصره من الأشكال النباتية ، ولقد اطلق عليه اسم "الرمى" والفرق بين النوعين ما فى الأول من عقلانية ونظام ودقة وما فى الثانى من عفوية وانسياب ، ولكنهما يلتقيان فى المعانى الصوفية التى يمكن أن يعبر عنها فى مجال التكرار الذى يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله •

وهناك مايعرف بالزخرفة المكثفة Decor Compact ونجد مثالاً عليها فى جامع اشبيلية ، فهى تمثل زخارف محفورة فى الجص فى بعض العقود وزخارف بشكل أشرطة بارزة ترتسم فيه مستطيلات ومربعات قائمة رؤوسها (بيزنطية الأصل) وفى وسط هذه الأشرطة شريط زخارف من مراوح النخيل الملساء ، ويلاحظ خلوها من السيقان ولكن تحيط بها خطوط محزوزة تنحنى فى أطرافها فى شكل تجعدات وتتلاحم فى تناسق وايقاع وترتسم فى بعضها خطوط لولبية محزوزة • وأبدع الفنان المسلم بان حفر التوريقات على طبقتين وهذا ما يعطيها تباينياً شديداً فى حال الظلمه والضوء، ولتعدد هذه الزخارف والتى يبدو فيها التحرير والتعدد سماها مارسيه بالزخرفة المكثفة(١) •

---

(١) السابق ، ص ٧٧١ •

كان المنظور الخطى فى الفن العربى هاماً بالنسبة للفنان الغربى لأن بغيته كانت المحاولة التطبيقية لتصوير الأشياء كما لو كانت بآلة فوتوغرافية. وعلى هذا كان على المصور أن يلاحظ أموراً أساسية ، أولاً : أن العين ثابتة ويجب تحديد موقعها بالنسبة لخط الأفق وأن الأشياء تتصل بخطوط أشعاعية تتجمع فى نقطة تلاش تقع على خط الأفق .

ونقطة التلاشى هذه يختلف مفهومها وموقعها من حضارة إلى أخرى فعلى سبيل المثال عند الصينيين تقع هذه النقطة خلف الناظر وليس على خط الأفق .. وهكذا يختلف موقع هذه النقطة من حضارة إلى أخرى .

وإذا بحثنا عن المنظور فى الفن الإسلامى ، فإن علينا أن نوضح العقيدة التوحيدية التى كانت أساساً لهذه الجمالية فى الفن الإسلامى ، كما سنعمد إلى تحليل المنظور الإسلامى كعنصر تطبيقى هام من عناصر هذه الجمالية ، هو عالم المنظور .

يشير هذا المنظور إلى أن نظرة الفنان المسلم إلى الطبيعة هى كأى نظرة لأى زائل ومتغير ، وعلى هذا المفهوم كان بناء معالم الجمالية الإسلامية ومفهوم الفن الإسلامى ، وعلى أساسها تم تفسير كثير من الأمور التى لم يكن بالامكان تفسيرها سابقاً وهى :

- التحريف فى الشكل .
- عدم احترام المنظور الخطى .
- كثافة الأشكال فى اللوحة وإشغال الفراغ .
- الرقش العربى بنوعية الهندسى والنباتى .
- التلوين الرمزى(١) .

---

(١) انظر : عفيف بهنسى ، الفن الإسلامى .

إن هذه الأمور الخمسة هى قيم تشكيلية تميز بها الفن الإسلامى واكتسب من خلالها قيما جمالية تميزه إلى جانب المعانى الستة التى ذكرناها سابقاً ٠

كان أفلاطون يبحث عن حقيقة الطبيعة ووجدها فى العقل وأنه كلما استطاع الفنان أن يتخلص من العلائق الثانوية اقترب من الحقيقة ، وهذا يجعلنا نربط بين نظرية أفلاطون والمذهب التجريدى الحديث فى الفن والآن لنرى أين هو الفن الإسلامى بقيمه التشكيلية المتميزة من هذه الحقيقة ٠

يلتقى الرقش العربى والفن التجريدى فى مجالات عديدة وفى مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق ٠٠ لقد كان المطلق فى الدين الإسلامى هو بمثابة عالم المثل عند أفلاطون ، وهو المثل الاعلى ، هو الحق ، هو الجوهر ، هو الله ، ولذلك سعى الفنان المسلم عن طريق الفن إلى ادراك الحق شأنه شأن الصوفى الذى كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله ٠

أما الحديث عن الخط واللون والظل والنور والإيقاع عند الفنان المسلم فقد استخدم الخط بأنواعه المختلفة وأكثر مجالات استخدامه كان فى تزيين الكتب حيث استخدم الخط المنحنى شأنه شأن أعمال الرقش ٠ أما الخط المستقيم والحاد فقد كان أستخدامهما فى الرقش الهندسى وفن العمارة وبعض أنواع الخط العربى مثل الخط الكوفى ٠ ولم يلجأ الفنان المسلم إلى الخط الوهمى بل كانت خطوطه دائما حقيقية ، أما اللون فقد كان الفنان المسلم يستخدم من قبل من نفس المنطلق والمبادئ التى تعتمد التبسيط والتكرار وعدم البحث عن الواقعية فى اللون كما هو فى الشكل أو أى عنصر من عناصر التشكيل الفنى الإسلامى ٠ ويهيمن اللون الذهبى على الخلفيات والفضاء مما يعطى اللوحة طابع الغنى ٠

أما التظليل فيبدو واضحاً أنه نمطى ، وتتقلب درجات النور إلى خطوط من الألوان المتتابعة • أما الإيقاع فهو أساس من أسس تشكيل لجأ إليه الفنان المسلم فى جميع أعماله الفنية سواء فى العمارة أو فى التصوير أو الخزف أو الصناعات الخفيفة ، فقد كان هذا الأساس له السيادة بين الأسس الأخرى ، وقد تم الوصول إليه عن طريق التكرار ، سواء التكرار المنتظم أم غير المنتظم •

القيم الجمالية فى الزخرفة الإسلامية :

استخدم الفنان المسلم الزخرفة فى كل مجالات الفن المختلفة • وكان هذا النمط التشكيلى من الأنماط التى أخذت نصيب الأسد من هذا الفن ، ففى العصر الأموى استخدم الفنان الجص البارز المنقوش على نطاق واسع فى زخرفة القصور ، وقد ظهرت منه أمثلة كثيرة فى قصور "خربة المفجر" و"الحير الغربى" و"قصر أمية" ويعد أهم هذه النماذج ماعثر عليه فى قصر "المفجر" وذلك لاحتوائه على عناصر آدمية وحيوانية إلى جانب الزخارف الهندسية والنباتية ، ومن أجمل أمثلة النقش على الحجر واجهة قصر المشتى التى تزخر بالزخارف المنقوشة الجميلة •

اقتبس المسلمون المراوح النخيلية (وحدة زخرفية) من الساسانيين ، دون تطوير فى أول الأمر ولكنهم حوروا فيها تدريجياً فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية مبتكرة إسلامية الطابع • أما حركة اندماج الأزهار فى الفروع النباتية الخارجة منها فى تعرج متكرر ، فهو أسلوب الزخرفة العربى الأرابيسك Arabesque الذى تجلى فى القرن الخامس الهجرى أى الحادى عشر الميلادى ، والذى يعتمد أسلوبه على اتصال الفروع بالأوراق اتصالاً مستمراً •

أما فى العهد العباسى فقد ظهر تطور أكثر حيث تحولت الوحدات الزخرفية كلها إلى الشكل التجريدى ، كما فى الأرضية عمقاً ظاهراً ٠ ومن أحسن الأمثلة على ذلك نقوش قصر بلكورا بالعراق ٠

ولنا أن نجد مثالاًعلى التطور فى الزخارف الجصية وتطورها يدل على مواكبة الفنان لطبيعة العمل الفنى ومدى تقبله من الناس ، مع مراعاة قاعدة الإنطلاق الأساسية من الفكر الإسلامى ، وهنا نجد أن هذه الزخارف فد تطورت فى سامراء خلاله الفترة الواقعة ما بين ٢٢١-٢٧٩هـ على ثلاثة أدوار :

١- دور الحفر العميق والدقيق حيث تم استخدام أشكال ليست بعيدة عن الطبيعة ، مثل استخدام العنب حيث بدت الأغصان والأوراق والعناقيد قريبة الشبه بحالها فى الطبيعة ٠

٢- الابتعاد التدريجى عن الطبيعة ، وهنا نلاحظ اضمحلالاً فى فصوص الأوراق وزوال العروق داخل الورقة والاستعاضة عن ذلك بنقاط فقط ، وربما كان ذلك دليلاً على أخذ البساطة لتلبية الطلبات على مثل هذه الزخارف مما يشير إلى انتشارها ٠

٣- استعمال طريقة الحفر المائل (المشطوف) ، وفى هذه المرحلة تم استخدام عنصر جديد وهو المروحة النخيلية (البالمت) واتخذت اشكال مختلفة متناظرة ساهمت فى نشوء زخرفة التوريف العربى (الأرابسك)(١)٠

يمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكاراً زخرفياً خاصة بالعهد العباسى ويظهر التغيير أيضاً فى أسلوب حفر الزخارف ، فبدلاً من الحفر باليد وبالسكين ، اتبع أسلوب صب الجص فى القوالب المزخرفة ثم ضغطها على

---

(١) انظر : خالد الأعظمى ، الزخارف العربية فى آثار بغداد ٠

الحائط ، وهذا يسهل عملية تكرار الوحدات على السطح مما يعجل بإنجاز مهمة العامل ، ويظهر فى أسلوب هذه المرحلة فكرة تغطية السطح تغطية تامة كادت تخفى أرضيته تماماً ، وبعد ذلك قمة نضوج الأسلوب الزخرفى الذى ظهر لأول مرة فى الفن الإسلامى ، وانتشر بعد ذلك فى العالم الإسلامى وكان من أهم النظم التشكيلية التى ساهمت ببلورة القيم الجمالية فى الفن الإسلامى ، كما أن هذه الزخارف تجلت بمذاقات مختلفة كان الاختلاف بسبب اختلاف مصادرها ، فمنها الهندسية ومنها النباتية ومنها الحيوانية ٠

العناصر الهندسية :

يمتاز هذا النوع من الزخارف بأنه يبقى زخرفة مسطحة فلا يحفر السطح لتزيينه ، كما لا تبرز فيه نوافر واضحة ، ولأنها لاتشمل عادة غير مستويين فهى تجهل التكوينات اللينة والنقوش المائلة التى قد تربط فيها بينها، وتتضح عناصر المستوى الأعلى التى لاتتجاوز عادة سطح الجدار أو الشئ، بلون ناصع على الخلفية ٠ ينفرد العربى بخياله الهندسى الذى ينصب على الكتلة فيقسمها ويجزئها ويحولها إلى خطوط ومنحنيات تتكرر وتتعاقب بتبادل يمتد إلى ما لانهاية ، حتى لايكاد الناظر إليها يحدد بداياتها ونهاياتها(١) ٠

أما الطريقة المتبعة فى تنفيذ هذا النوع من الزخارف فهى أن يقوم المزخرف بتقسيم السطح بتسطير محاور أفقية وعمودية ، وحول نقاط تتعامد مع هذه المحاور المعتبره كمراكز ، يرسم مضلعات إشعاعية ذات شكل كوكبى ، أى انها محدودة بخطوط منكسرة بحيث تتناوب الزوايا النابذة مع الزوايا الجاذية ٠

---

(١) أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ، ص٤ ٠

وتوجد لدينا أمثلة على الزخارف الهندسية مع بدايات الدولة الإسلامية، فهناك زخارف هندسية تعود إلى العصر الأموى ، أخذت شكل الأطباق النجمية ، كما هو فى نوافذ الجامع الأموى فى دمشق والذى يعود إلى فترة حكم الوليد بن عبد الملك ٨٨-٩٦هـ ٠ وكذلك من العصر العباسى كما هو واضح فى آثار سامراء بزخارفها الهندسية الجصية حيث كان قوامها مربعا تحيط به أربع مسدسات كبيرة(١) ٠

وأبسط هذه الأشكال كانت النجمة ذات الرؤوس الثمانية حيث تصبح جميع الزوايا النابذة قائمة ٠ تتكون هذه الزخارف من خطوط وأشكال هندسية نراها تكثر فى زخارف الأفاريز والأراضى والمقرنصات والمحاريب والجدران والمنابر والأبواب والقواطع وغيرها ، ولاشك أن الفنانين المسلمين قد أفادوا من تجارب الإغريق والبيزنطيين فى فنونهم لتكوين هذه العناصر التى استعاضوا بها عن تصوير الكائنات الحية وساعدت على تقسيم المساحات الكبيرة وتنظيم الزخارف بها مما خفف من وقع هذه المساحات ٠ ولقد بلغت الزخارف الهندسية العربية الإسلامية فى دقة ترتيبها وجمال تشعبها واتزانه وتنويعها حداً من البراعة لم تستطع أن تسبقها إلى ذلك زخارف الأمم الأخرى ، ولقد زاد من جمالها تحرى الدقة والذوق فى وضع الألوان عليها وحسن توزيعها وانسجامها تماما وتوافقها٠

العناصر النباتية :

كان لورود نصوص نبويه فى تحريم التصوير الأثر فى تطور هذا النمط الزخرفى وتحتوى هذه الزخارف على عنصرين هامين : الأول ، هو الشريط المتعرج الذى كانت الاشتباكات والافتراقات منه تستطيع كما رأينا

(١) انظر: خالد الأعظمى ، السابق ، وعبد العزيز حميد ، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية ٠

أن تكسو وحدها السطوح • والثانى هو الأشكال العريضة التى تزين الفراغات وتعنى المشبك، المؤلف من الأشكال التى تؤلف من عناصر الاستناد (الساق وفروعه ، والسعف ، والأزهار) ومن بين جميع الخطوط المرسومة للساق ومن أكثرها بساطة العرق الملتف وهو الخط الملتف بانتظام وتصدر عنه من جهة إلى أخرى أوراق منحنية تزين الانحناءات المجوفة • ترى هذه الزخارف فى كثير من الفنون الإسلامية ففى العمارة نجدها على الجدران والأسقف والحشوات الجصية ونراها كذلك بكثرة على القطع الخزفية والمعدنية وعلى الأوانى الزجاجية وعلى صفحات الكتب المصورة •

ومن خصائص الزخارف النباتية أشكالها المتناظرة وعناصرها وتشكيلاتها المتداخلة والمتشابكة حيث أبدع الفنان فى تكوينها ونجح فى تكرار العناصر والأشكال الزخرفية بطريقة لاتملها العين وبأسلوب لا يقلل من قيمة عمله وجمال زخارفة • وأسلوب عمل الزخارف النباتية وتكوينها كان يسير فيه الفنان المسلم وفق عملية تدرجية تطورية •

ففى بداية الأمر كان يرسم الشكل الزخرفى المطلوب كله ثم برع واهتدى إلى طريقة تقسيم ذلك الشكل إلى نصفين متناظرين ومتساويين فأدى ذلك إلى سهولة العمل واختصار الوقت ثم ابتكر تقسيم الشكل الزخرفى إلى أربعة اقسام وهذا ما سهل وأسرع فى العمل •

تاريخ نشوء زخرفة التوريق العربى ربما كان فى القرن الثالث الهجرى (٩م) فى أبنية سامراء وزخارفها الجصية ، وهذه تقسم إلى ثلاثة طرز :

١- طريقة الحفر العميق : الدقة تمثل الزخارف حيث الأشكال ليست بعيدة عن الطبيعة ، عنصره الزخرفى الرئيسى العنب اغصانه واوراقه

وعناقيده بشكل قريب للطبيعة ، حيث الورقة مسننة ذات خمسة فصوص يفصل بعضها عن بعض عيون أو نقاط صغيرة وملء سطح الورقة من الداخل بالعروق الرئيسة والفرعية وظهرت عناقيد العنب ذات حبات دائرية واضحة ٠

٢- تطورت الاشكال فى اتجاه البعد عن الطبيعة شيئا فشيئا حيث بدأت فصوص الورقة بالاضمحلال حتى تلاشت وزالت العروق الفرعية داخل الورقة ثم استعيض عن العروق جميعها بنقاط تزين سطح الورقة (أى أن الفنان بدأ يتجه نحو البساطة فى عمل الزخارف لتوفير الوقت اللازم لكثرة الطلبات حيث أصبحت الزخارف فى بيوت الجميع) ٠

٣- استعمال طريقة الحفر المائل (المشطوف) فى طبع الزخارف واستغنى عن العناصر السابقة بعنصر جديد هو المروحة النخيلية (البالمت) التى تنوعت أشكالها وبدأت تتكون منها أشكال مركبة متناظرة كان لها الأثر الأكبر فى نشوء التوريق العربى (الارابسك)(١) ٠

عناصر حيوانية :

وهى تشمل صورة الإنسان والحيوان ، ولقد استعمل مزخرفو العصر الفاطمى هذه الصيغ فى مختلف الأمكنة (عدا الأمكنة الدينية ، ولاشك حيث لا يمكن لهذه المواضيع أن تجد محلا فيها) ٠

نجد فى هذا النوع من الزخرفة ميداليات يتمثل عليها مشاهد الشراب والموسيقى والرقص والصيد والمبارزة أو السفر ، فالمواضع كما يبدو مأخوذة عن حياة اللهو والرياضة التى كان يمارسها السادة المترفون ٠

هذه الأشكال لاتحاكى الطبيعة فى مظاهرها المألوفة وأغلبها من أصل فارسى وبيزنطى وامتازت الزخارف الإسلامية الفارسية فى العهد الساسانى

---

(١) الأعظمى ، الزخارف فى آثار بغداد ، ص ٣٠ ٠

بكثرة ما حفلت بـه مـن تلـك الوحـدات وبخاصـة فـى زخـارف المخطوطـات والصناعات الفنية الدقيقة كأشغال السجاد والمعادن المنقوشة ٠

جماليات الفن الإسلامى :

لجأ الفنان المسلم إلى التحوير الذى كان نتيجة التأمل والتحليـل والأخـذ والعطـاء المتبـادل بيـن الفنـان وموضوعـه التعبيـرى ٠ ونتيجـة ابتعـاده عـن محاكاة الواقع فى الوقت الذى كان فيه مقتدراً على هذه المحاكاة ٠ لقد كـانت بغيته الوصول إلى صيغ وأشكال خاصة به وإلـى اكتشـاف مضـامين جماليـة يستلهمها من الطبيعة ٠

وما تجدر الإشـارة إليـه هـو أثـر العقيـدة الإسـلامية الفعـال فـى الفنـان المسلم ، الأثر الذى هيأ له اتجاهـاً ممـيزاً عـن بقيـة جماليـات الفنـون التابعـة للحضـارات الأخـرى ، الـذى تجسـد فـى اتجـاه التجريـد المطلـق للعنـاصر المأخوذة من الطبيعة ، هذا التجريد اتسم ببحثه المطلق اللانهائى عن طريـق الشكل الهندسى وبلغة صوفية ، حتى أن الفنان المسلم أصبح لايهمه من أمـر محاكاة الطبيعة شىءوإنما ما لبث يجرد ويبتعد حتى غدا فيه لا يعدو خطوطاً وأشكالاً هندسية ٠ ولكن هذه المراحل التجريدية لم تكـن سـهلة المنـال ، فقد عكف الفنان المسلم يحلل عناصر الطبيعة ثم يعيد تركيبها فى صياغة جديـدة لتكون بعيدة عن محاكاتها ولتؤكد القيم الجمالية المجردة ٠ وهذا ما يقـوم بـه الفنان المعاصر فى إبـداع صياغـات ايقاعيـة جديـدة للعنـاصر الطبيعيـة بعـد تحليلها إلى سطوح وأحجام هندسية ٠

ومن الجماليات التى أكـد عليهـا الفنـان المسـلم نبـذه للتشـخيص إلا فـى الحالات التى لايتنافى فيها مع المعتقد الدينى الذى آمـن بـه ، ومـن هنـا كـان اتجاهـه نحـو الزخرفـة التـى تمتـاز بـالتجريد سـواء الهندسـية منهـا والنباتيـة والكتابية (استخدام الحرف العربى) لقد اسـتخدم الفنـان المسـلم هـذه الأشـكال

الزخرفية بدلاً من استخدام الأشكال الآدمية التى كثر استخدامها عند الفنان الأوروبى ، فكانت أشكاله تلك هى الصفة المميزة والطابع التشكيلى المختار لأعماله بما يتميز من تراكيب وقوانين رياضية قامت عليها أشكاله بما تحمله من حيوية وتوافق وإيقاع زخرفى يظهر تأثيره فى نفس المشاهد لتلك الأعمال التى فيها الأشكال النجمية وما توحى به للمشاهد من خلال تراكيبها اللامتناهية بالخروج من الحيز المحدود إلى اللانهائى ٠

لقد كان هم الفنان المسلم الوصول إلى تكوينات جديدة مبتكرة عن طريق تشابك الخطوط وتعدد الزوايا وتناغمها ومزاوجة الأشكال الهندسية ٠ تلك الرؤية المتصوفة فى الفن هى التى جعلته يقدم على تلك المعالجات ضمن تقيده بالقوانين الرياضية وبطبيعة الموضوع الذى ينوى تنفيذه وهيئته وزخرفته وبالفراغات المعطاة له ٠

ثم كانت الجماليات التى توصل إليها من خلال استغلال وجود الخطوط العربية (الحروفية) وذلك باستغلال حروفها كعناصر زخرفية تحمل قيماً جمالية لا مثيل لها فى الفنون التابعة لحضارات أخرى ٠

لذلك نلاحظ من خلال تحليلنا للفن الإسلامى تميزه فى الوصول إلى التنوع والوصول إلى حلول لمشكلات فنية عديدة ، تعتبر القيم الجمالية تحتل أهمية عن القيم النفعية فى العمل الفنى الواحد ، حتى أن كافة مستلزمات الحياة اليومية التى أنتجها الفنان المسلم نراها قد تشكلت بمهارة [illegible] وسدت متطلبات المجتمع نفعياً ٠

كما أنه يجب ألا يغيب عن بالنا أن الفنان المسلم قد استخدم أنواعاً من المعالجات التقنية بقدرات إبداعية ساهمت فى تحقيق القيم الجمالية ٠ فتحقيق هذا الفنان لقيم جمالية فنية تتأتى من خلال استخدامه مجموعة من الأساليب والأنماط التقنية التى يمكن بواسطتها من إبراز تلك القيم الجمالية ٠

إن الجانب التقنى لأى عمل فنى هو وسيلة للوصول إلى عين الرائى والمشاهد لأن عملية معالجة الفنان لمواده ووسائله بحيث يتم بها التوصل إلى الأشكال المطلوبة تعد تقنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان لمشاهديه ٠

لذلك فإن قسطاً كبيراً من القيم الجمالية تظهر فى العمل الفنى خلال استخدام أنواع من المعالجات والأساليب التقنية ٠

وتكاد تكون جميع فروع الفن الإسلامى من رسم وتصوير وعمارة وخط عربى وخزف والفنون الصغرى لاتخلو من القيم الجمالية التى يمتاز بها الفن الإسلامى ٠

فيما يتعلق بالرسم والتصوير العربى الإسلامى فسوف نقوم باستعراض صور لبعض الأعمال التى أبدعها الرسام المسلم لكى نتعرف من خلالها على القيم الجمالية المميزة ٠ وعند استكشاف هذه الرسومات سوف ندرك بأن هناك استخدامات خاصة لعناصر العمل الفنى عند الفنان المسلم ، فعلى سبيل المثال نجد عنصر اللون قد استخدم بطريقة تنسجم مع فلسفة هذا الفن، فما اللون الذهبى الذى يغطى خلفيات العديد من اللوحات الإسلامية إلا واحداً من هذه الاستخدامات الخاصة ٠

فقد استخدم اللون الذهبى استخداماً غير عادى أو مألوف ، فقد عبر الفنان من خلاله بخلفية لوحة أو كلون السماء ٠ ومن المزايا التى امتاز بها الفنان المسلم اللجوء بشكل كبير إلى الأحجام الصغيرة من اللوحات ، وهذا ما يؤكد ثقة الفنان المسلم بقدرته ودقته فى التعبير ، فكان ينفذ مواضيعه على مساحة لا تتجاوز القدم المربع الواحد بقيمها الجمالية الدقيقة التى لم يؤثر عليها محدودية المساحة ٠

وفى بعض الأحيان تتلاشى أبعاد اللوحة الصغيرة أمام ضخامة العمل الفنى للمنمنمة نفسها ، كما هو الأمر بالنسبة للمخطوطة الفريدة المحفوظة

فى المكتبة الوطنية بباريس والمسماة "معراج نامة" والتى استخدم فيها الفنان بهزاد الرقش العربى (Arabesque) وبأسلوب غير اعتيادى يذكرنا باللوحات التعبيرية السريالية المعاصرة الكبيرة الحجم • لذلك نجد أن الفنان المسلم لم يتقيد بحد من المساحة فكان يتراوح بين أدق المساحات إلى أضخمها ، وهذا ما يؤكد نفى القول أو الادعاء الذى يشير إلى طبيعة السذاجة الزخرفية فى الفن الإسلامى •

أما الخط العربى فقد ألحق بفن التصوير • ويصعب أحياناً الفصل بين هذين الفنين فكل منهما يكمل الآخر ، وهذه ميزة تضيف قيماً جمالية يستقل بها الفنان المسلم وهى ملازمة الخط العربى للرسم والتصوير حتى أن الكلمة المخططة أصبحت لها شخصيتها وشكلها الذى لايقل دوره التشكيلى عن دور أى شكل تمثيلى أو تجريدى فى اللوحة • وأحياناً يكون الخط هو كل شئ فى التشكيل كما هو فى النماذج القرآنية سواء كان ذلك خطاً كوفياً أو نسخاً أو ثلثاً •

أما بالنسبة للنماذج المعمارية فقد تم الاستشهاد بأعظم الأعمال الإسلامية فى هذا المجال كقبة الصخرة فى القدس وجامع القرويين فى فاس سنة ٢٤٥هـ وزيد عليه ٣٤٥ وزيدت مساحته سنة ٥٣٠ هـ وجامع ابن طولون (٢٦٣-٢٦٥هـ) فى القاهرة وجامع قرطبة (٧٨٦هـ) فى الأندلس ، وإلى غيرها من الشواهد فى مناطق عديدة من العالم (تركيا ، وتونس ، وسوريا ، وفلسطين ، والاردن ، وافغانستان ، وايران ، وحتى سمرقند وبخارى) •

يعتقد بابادبولو (Papadpoulo) حول جماليات الفن الإسلامى أن المختصين بالفن الإسلامى لم يطرحوا قضية التحريم للرسم طرحاً جلياً وظلت مواقفهم من المسألة متسمة بالبساطة والسذاجة ، ذلك أن المفارقة

تكمن – حسب رأى الاستاذ بابادوبولو – فى تحرير الصور الممثلة لكائنات حية من جهة ، ومن جهة أخرى فى الوجود الفعلى لرسم لايمثل إلا كائنات حية – لاسيما الإنسان – وهو رسم عرف ازدهاراً رائعاً خاصة كفن تصويرى للمخطوطات اعتباراً من أول القرن الثالث عشر إلى نهاية القرن السابع عشر وفى جميع البلدان الإسلامية المتقدمة حضارياً ٠

تتخذ الفكرة المحورية لوجهة نظر (بابادوبولو) شكل مفارقة فيها بعض الغرابة وخلاصتها أن الآراء الواردة فى الأحاديث النبوية الشريفة والمحرمة لتصوير الكائنات الحية لم ينتج عنها تخلف التصوير التشبيهى فى الحضارة الإسلامية أو سقوط فى الهامشية كما يظن عادة ، بل أن الأحاديث النبوية كان لها ، على العكس ، فضل كبير فى إيجاد فن تشبيهى إسلامى بالغ الخصوصية ، قائم بذاته ، ولا يتعارض مع أحاديث النهى عن التصوير ٠

ومن الكتب التى ظهرت فيها المنمنمات مثل كتاب البيطرة لأحمد بن الحسن الأحنف ومنه نسختان مؤرختان ٦٠٦هـ /١٢٠٩م ، ٦٠٦هـ/ ١٢١٠م (واحدة فى القاهرة ، والثانية فى مكتبة متحف طوبقابى سراى اسطنبول) ، كتاب الترياق لجالينوس ومنه نسخة مؤرخة ٥٩٥هـ/١١٩٩م كتبت فى الموصل ومحفوظة الآن فى باريس ، ونسخة فى دار الكتب الوطنية فى فينا ، وكتاب خواص العقاقير لديوسقوريدس مخطوطه مؤرخ ٦٢١هـ/١٢٢٤م محفوظة الآن فى طوبقابى سراى فى اسطنبول ٠

وأروع ما وصلنا من الكتب المزينة بالمنمنمات نسخة من مقامات الحريرى نسخها ورسم منمنماتها يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى ، وأشار فى نهايتها إلى أنه انتهى من عمله فى رمضان ٦٣٤هـ/١٢٣٧م وهى فى دار الكتب الوطنية فى باريس تحت رقم (٥٨٤٧ عربى) وتضم هذه المخطوطة ما يزيد عن ٩٠ منمنمة ٠

والمنمنمات هى رسوم توضيحية تهدف فى الأساس إلى زيادة جاذبية النص وتسهيل فهمه وتقنياتها بسيطه تخطط بالحبر فى الصفحات المخصصة ثم تلون بالألوان المناسبة وأبرز ما فيها أن أسلوبها ذو بعدين أى طول وعرض غالب الأحيان ، أما البعد الثالث أو فن المنظور فهو قليل فهى ونماذجه خالية من الأرضيات والخلفيات التى تعبر عن التجسيم ٠

أما تصاوير البشر فتجسد صفة التعبيرية وتغلب الرسوم الآدمية فيها ، وقد نجح يحيى الواسطى فى جعل الرسوم معبرة جداً فاستخدم العيون والأصابع وحركة الأجسام لتجسيد ذلك ووصفت رسوم الأشخاص فى تصاوير الواسطى وغيرها بأنها ذات عيون ناطقة وأصابع متكلمة وغالبا ماتؤطر رسوم الحشود البشرية برسوم معمارية ومناظر برية ٠

أما رسوم الحيوانات والطيور فتجسد الواقعية أيضا وهى بصورة عامة أقرب إلى الطبيعة من الرسوم الآدمية(١) ٠

إن مساعى الفنان المسلم نحو التوفيق بين مانهى عنه الإسلام وبين ممارسة الفن جعل هناك مزايا خاصة بهذا الفن وخلق قيماً جمالية لايمكن وجودها فى فنون أخرى ، فقد قام الفنان المسلم بعد هذا النهى بالتوفيق بين التحريم والتصوير باعتماده لجملة من الأساليب والتقنيات الشكلية والتشكيلية التى تهدف إلى الابتعاد عن محاكاة الواقع ٠

من هذه التقنيات : إهمال المظاهر الحسية فى العمل الفنى وتجنب خداع النظر باللجوء إلى المنظور (البعد الثالث) ، وإهمال الظلال والأضواء، واستخدام بعض العناصر كما ذكرت سابقاً استخداماً غير واقعى، كما أشير فى عمل الفنان المسلم الذى يصور لون السماء باللون الذهبى ٠

---

(١) انظر : عيسى سليمان ، العراق فى التاريخ ، الفصل ١٥ ٠

كل هذه الأساليب جاءت كاعتراف من الفنان الإنسان باستحالة قدرته فى الوصول إلى قدرة الخالق ولكى تثبت صدق نيته فى أنه لا يرمى إلى التشبه بالله تعالى ومحاكاة مخلوقاته الحية •

كانت نتيجة اتباع الفنان المسلم لهذه الأساليب [illegible] الإنسانية تنطلق لتعبر عن مكنوناتها دون التقيد بالواقع • وهذه الأساليب هى نفسها التى بهرت الفنانين الأوروبيين وجعلتهم يتأثرون بقوة ويبحثون عن الفلسفة التى يسعى من خلالها الفنان المسلم •

لقد أدى هذا التكيف مع منطلقات النهى الدينى إلى تصور خاص جدا للعمل الفنى فى الحضارة الإسلامية وهو أن هذا العمل لاينبغى ابدا أن يكون مرآة امينة للعالم المرئى ، بل عالما خاصا فى الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلى داخلى وتنظيم رياضى دقيق ، ويكون لهذا العالم كله الأهمية على حساب عنصر النقل عن العالم المرئى الذى يبقى ثانوياً فى الصورة •

إن هذه الجمالية فى الفن الإسلامى لم تكن وجهتها فقط الانسجام وتعاليم الدين الإسلامى والابتعاد عن النقل الواقعى للعالم ، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير عن الروح الإسلامية التى تدعو الفنان أن يكون تجريديا وذلك، عندما ارتبطت ارتباطا وثيقاً بكل ابداعات الذهنية العربية الإسلامية فى العصور الوسيطة إلى درجة أصبح فيها الرسم العربى فى ظل الإسلام صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله •

وهناك جانب جمالى فى الفن الإسلامى يكشفه لنا بابادوبولو وهو ما يتعلق باكتشافه للطريقة الرياضية فى الرسم التى اتبعها الفنانون المسلمون•

ويشير بابادوبولو إلى أنه من مجموعة مائتين وخمسين رسماً فارسياً فيما بين سنتى ١٤٠٠-١٦٧٥ نجد مائة وواحد وخمسين منها تنظمها لوالب، واثنتين وسبعين تم تنظيمها بطريقة الأرابسك ، ويضيف الكاتب إلى

أنه يمكن ارجاع النماذج المثالية لهذه اللوالب إلى خمس مجموعات من المنحنيات هى : اللولب التجريبى المسمى كذلك باللولب ذى النبض الربعى ، ولولب أرخميدس ، واللولب الزائدى القطع ، واللولب اللوغاريتمى، والمنحنيات الملولبة • وبهذه الطريقة البارعة يعبر الفنان المسلم عن عمق الفضاء المستقبل للوحة •

ويشرح الكاتب هذه اللوالب فيقول إنها تتجسد بصورة جلية بواسطة الأشخاص وخاصة الوجوه ، وفى الوجوه تشكل العيون المنطقة الجوهرية لأنها تترجم عن الفكر والروح ولأنها بمثابة الشاهد على ما يقع ، وكذلك الأيدى التى بدا لنا فى حالات كثيرة أن لها دوراً فى تجسد الهيكل الرياضى• ويمكن تفسير ذلك فلسفياً لأن الأيدى وهى "تتكلم" تأتى فى الشرق فى المرتبة الثانية بعد الوجه ، وتجسد تفوق الإنسان على الخليقة •

إن اختيار الوجوه والأيدى – كما يقول بابادوبولو – كأساس لتنظيم الفضاء المستقل للرسم يسمح ، إلى جانب مطابقته الرائعة للتصوير الإسلامى للعالم ، بتسهيل تجسيد الهياكل الكبرى المنظمة للفضاء المستقبل من الناحية التشكيلية البحتة ، وذلك بفضل استقرارها "كأشكال متميزة عن الأرضية" فالوجوه تتتالى كأنها حبات مسبحة لؤلؤية عبر الرسم الإسلامى •

ويستمر بابادوبولو فى شرح اكتشافه للمنهج الرياضى فى الرسم العربى الإسلامى القديم مؤكداً إن "قراءة" هذا التنظيم ليست دائماً سهلة وينبغى من أجل ذلك اكتساب خبرة كبيرة بعد تمارين عدة باستخدام القلم والورق الشفاف فوق الرسوم • ومن خلال تطبيق هذا المنهج على عشرات الأعمال الفنية الإسلامية القديمة يتوصل هذا الكاتب إلى التأكيد على أن اللولب يشكل الهيكل الأساسى الأوحد تقريباً للرسم الإسلامى وذلك بالنسبة

لصور المخطوطات العربية والفارسية والفن المغولى أو التركى ورسوم الشرق الأدنى المتأخرة ٠

وكأمثلة عملية نشير إلى أن اكتشاف بابادوبولو ينطبق على أعمال تنتمى إلى مدارس اسلامية مختلفة كرسوم الواسطى لمقامات الحريرى ورسوم فنان فارسى لمخطوطه تدعى "ساماك آيار" ورسوم الجنيد الذى يعتبره البعض أحد ثلاثة أو أربعة أكبر الفنانين فى تاريخ الرسم الإسلامى ورسوم بهزاد لمشهد مجنون ليلى من "الخماسية" ورسوم فنان آخر من نفس مدرسة بهزاد للوحة تمثل شيرين وهى تتأمل صورة خسرو، إلى غير ذلك٠

ومن هنا نجد أن الرسام الإسلامى استطاع حل مسألة التحريم بطريقة رائعة وأنه قد توصل إلى جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون ، وأنه بسبب التحريم توصل أيضاً إلى حقيقة أن جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالماً مستقلاً وأن لايخضع الا لمنطقة الخاص ٠

إن تميز جمالية الفن الإسلامى ناجم من تميز الفلسفة التى يتبناها هذا الفن ، الفلسفة المستمدة من الفقة الإسلامى التى بهرت العديد من الفنانين وخاصة المحدثين ، عند استعراض خط سير الفنانين الغربيين بدءاً من الرومانسية وحتى الكلاسيكية نجد أمثلة عديدة من هؤلاء الذين تأثروا بالفن الإسلامى ، وما "ديلاكروا" الرومانسى الفرنسى الا أحد الأمثلة للفنانين الغربيين الذين اطلعوا على الحضارة العربية الإسلامية ، وما الفنان الفرنسى "ماتيس" الذى قاد مدرسة فنية حديثة سميت "بالوحشية" إلا مثالاً آخر حيث نجد تأثره بالفن الإسلامى واضحاً باستخدامه نفس التقنيات الشكلية والتشكليلية التى لم تخل من الزخارف الإسلامية ، و"بول كلى" الفنان الغربى الذى يعتبر من أقطاب المذهب التجريدى أخذ الكثير من مزايا الفن

الإسلامى. هذه أمثلة عن الفنـانين ، وغيرهم كثير من الذين تـأثروا بـالفن الإسلامى .

لقد تنبه العالم إلى الفن الإسلامى المتميز الـذى يمتلك مزايـا لايمتلكها فن آخر ، فتهافت الفنانون الغربيون خاصـة لينهلوا من مصـادر هذا الفن فـأجريت الدراسات والبحوث المستفيضة حول فلسفة هذا الفن وطبيعتـه ومصادره .

إن أبرز ما يلفت انتباه هؤلاء الفنانين الغربيين فى الفن الإسلامى هو ذلك النوع من الزخارف التى تنفذ بواسطة الرقش العربى (Arabesque) ، وذلك الخط الذى أخذ أشكالاً عديدة حتى قـاربت مائـة شكل ، وقد استخدم الفنان المسلم الخط العربى استخداماً تشكيلياً مليئاً بالجماليات الإسلامية .

لقد أثرت الفنون الإسلامية بدورهـا فـى فنون الغرب تـأثيراً ما يـزال ظاهراً حتى اليوم . والواقع أن العالم المتحضر فـى القرون الأولـى بعد الميلاد كان قد سئم الفن اليونـانى القديم ، وتـاق إلـى نـوع جديد ينقذه من منتجات هذا الفن التى أعوزها التنوع والابتكار ، فتطلـع إلـى تقـاليد وأسـاليب فنية أعظم أبهة وأكثر حرية فى الزخارف والموضوعات ، لا يعدل مافيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتـاز بـه من أسرار فـى مزج الألوان تمـلأ البصر وتبهج الخـاطر ، تلك الأساليب الفنيـة المنشودة وجدها العالم المتحضر فى الفنون الإسلامية بعد أن امتدت الإمبراطوريـة الإسلامية واتسعت ارجاؤها .

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب ، كما يذكر الدكتور زكى حمد حسن ، والطرق التى سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلـى أوروبـا فهى الأندلس وصقلية والحروب الصليبية ، ثم دولة الترك فى البلقان وبحر الأرخبيل وتجارة الجمهوريات الايطالية مع مدن الشرق الأدنى وثغوره .

ففى الأندلس أينعت المدينة الإسلامية ، وادخل العرب صناعة الورق ، واصبحت قرطبة فى القرن العاشر أكثر المدن فى أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية ، وظل المستعربون من الاسبان يبنون العمائر ويصنعون التحف متأثرين بالأساليب الفنية التى أدخلها العرب إلى اسبانيا وناعمين برغد عيش وتسامح دينى كبيرين ، ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم للمستعربين من بنى الأندلس سبباً فى هجرتهم إلى الشمال ، فزاد بذلك محيط المدينة الإسلامية اتساعاً ، ونقل هؤلاء المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وفنونهم وصناعاتهم ·

وبعد أفول الحكم الإسلامي فى اسبانيا ١٤٩٢م انخرط الفنانون المسلمون فى الحياة الاسبانية وأصبحوا يسمون المدجنين وكان لهم الفضل فى زخرفة الكنائس مثل كنيسة سان رومان فى طليطلة سنة ١٢٠٠م وكنيسة سان فرناندو التى بناهاه الفونسو الحكيم (١٢٥٢-١٢٨٦م) (١) ، ودور الخاصة فى أنحاء اسبانيا ونبغوا فى الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب ، وكانت لهم فى ميدان العمارة آثار تذكر من أهمها قصر اشبيلية الذى بنوه للملك بدور سنة (١٣٦٠) والذى ظل مقراً للأسرة المالكة الإسبانية حتى إعلان الجمهورية فأصبح متحفاً يعجب الزائرين بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك اسبانيا من تحف اسلامية نادرة ·

ومثل هذا كان فى صقلية ، والحق أن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر فى نشر الثقافة الإسلامية فى الغرب · وقد تنبه الأوروبيون أنفسهم منذ زمن بعيد ، إلى تأثير الفنون الإسلامية فى فنون الغرب فكتب سبنسر سمث Spenser Smith فى سنة (١٨٢٠) مقالاً حاول فيه تفسير

(١) انظر : أنور الرفاعى ، الإسلام فى حضارته ونظمه ·

شريط الكتابة الكوفية فى صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه Bayeux وأشار إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد حروف عربية ٠

وكذلك كتب فى هذا المجال العديد من المؤرخين مثل فيلمان Willemin (١٨٣٠) ولونجبرييه Logperier (١٨٤٦) الذى كتب مقالاً عن استخدام الحروف العربية فى الزخرفة لدى الشعوب المسيحية فى الغرب(٢) ٠

وكذلك تحدث اميل برتو Emile Bertaux (١٨٩٥) عن التأثيرات الإسلامية فى بعض العمائر المسيحية بايطاليا وفرنسا ، كما كتب العالم الفرنسى إميل مال E.Male عن موضوع التأثيرات الإسلامية مقالاً عن تأثير المسجد الجامع بقرطبة فى بعض الكنائس الفرنسية(٣) ، أما Thoms Arnold (١٩٢٨) فكتب يقول : ظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة فى فن التصوير الإيطالى منذ أيام جيوتو Giotto (١٢٦٦-١٣٣٦) مثال ذلك على الكتف الأيمن فى صورة المسيح عليه السلام فى لوحة بعث لازروس Lazarus وكان فرانجيليو Angelico وليبوليبىLippi Lipp مغرمين بهذا النوع من الزخرفة استعملاه حتى فى أكمام العذراء وحواشى ثوبها(٤) ٠

لم تكتب الحياة للقول الذى يدعيه بعض المستشرقين بأن الفن الإسلامى ماهو إلا فن متخلف ، وأكبر دليل على ذلك هو الأثر الذى أصاب الفن العالمى الحديث من الفن الإسلامى ٠ لم يعد من السهل تناول الفن التجريدى بالدراسة والتمحيص دون الارتكاز على المبادئ الأساسية التى قام عليها

---

(٢) انظر : أحمد تيمور ، التصوير عند العرب ٠

(٣) انظر : محمد زكى حسن ، فنون الإسلام جـ٣ ٠

(٤) Arnold, Tainting in Islam

الفن الإسلامى ، ولقد كان اهتمام مارسيل بريون واضحا بهذا الفن الذى أفرد له القسم الأول من كتابة (الفن التجريدى) الذى جعلـه محـور بحثـه المنشـور فى مجلة "ديوجين" ٠

ونحن إذا حاولنا إجراء مقارنة بين الزخرفة الإسلامية والفن التجريدى العالمى الحديث فإننا نرى أن الموضوعات التى تثير التقارب أو تؤكد الوحدة بين هذين الفنين هى عدم اعتمـاد الجسـم البشـرى فـى إبـراز القيـم الجماليـة للموضوع باعتباره رمزاً للجمال ٠ والاعتماد على الانفعال الذاتى فى عملية الإبداع الفنى دون الاعتماد على الحس المادى للأشياء الخارجية ٠

لقد اختلف الحال بالنسبة للفن الغربى الذى كان منذ عهد الفنـان جيوتـو يعتبر الإنسان رمزاً لجمال ساد فى فن التصوير أو الفنـون الأخـرى إلـى أن جاء الفن الحديث الذى قلب الموازين ، ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الواقعية والعمل على مناهضتهـا شـيئاً فشـيئاً ، حتـى إذا كـان الأمـر لكانديسكى عام (١٩١٠) أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التى لاترتبـط بـأى مـن الأشـكال المألوفـة فـى الواقـع ٠ هنـا نـرى الفنان الغربى قد انتحى منحـى الفنـان المسـلم بابتعـاده عـن الشـكل الإنسـانى وأصبح هذا الشكل لايعتبر محور أعماله الفنية ٠

لقد اقتضى الفنان الغربى ، كى يتحرر من القانون والنسبة الذهبية ، أن يقضى وقتاً طويلاً ، فى الوقت الذى كان فيه الفنان المسلم قد توصـل إلـى هذه النتائج منذ زمن طويل ، حيث كان يقيم فنه علـى الحـدس ويقيـم أشـكاله بعيداً عن مقاييس الشكل الإنسانى ٠ فقد اكتشـف الفنـان الغربـى فلسـفة الفـن التجريدى فى وقت متأخر بالنسـبة للفنـان المسـلم ، فنجـد ؟؟ مـن يقـول مثـل بريون (Brion) "إن الفن التجريدى كما يبدو لى أكثر قدره من الفن التشبيهى على التعبير عن روحانية عميقة وعالية ، لأنـه لا يرتبـط بالشـكل التمثيلـى ،

ولأنه أيضاً يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة حالات عاطفية وانفعالية أكثر تأثيراً من تلك التى يثيرها الشكل التمثيلى"٠

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحانى والصوفى فى الأشكال التجريدية أو فى الرموز غير التشبيهية ، وفى ذلك يقول بريون "إن الفنان فى كل مرة يسعى إلى التعبير عما هو روحانى أو إلهى ، كان يسعى إلى التجريد ، وهذا ماتم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامى بصورة عامة ، حيث كان المتعالى يعبر عنه دائماً بصورة غير تشبيهية ، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليونانى البدائى حيث كان مبعث إقامة الأصنام التجريدية هو الشعور بأن تشخيص الآلهة فيه استخفاف لقيمتها ٠

بقى الفن الإسلامى لايحتل أى موقع مهم بين الفنون العالمية بل بالعكس كان ينظر إليه أنه فن بدائى ساذج عاجز عن مجاراة الفنون الأخرى، إلى أن بزغ الفن التجريدى كأقوى حركة فنية وبدأت هذه الحركة فى التطلع والأخذ من الرقش العربى الكثير باعتباره فناً تجريدياً خالصاً بل رأى مارسيل بريون فى هذا الفن أساساً للتجريدية الحديثة ٠ إن فى رأى بريون الدليل الكافى على مكانة الفن الإسلامى بين الفنون الحديثة العالمية ٠

الخلاصة :

تناول هذا البحث جماليات الفن الإسلامى باعتبار هذا الفن أهم الفنون عربياً وإسلامياً وعالمياً ٠ وقد ارتؤى أن يغطى هذا البحث الجوانب التالية :

- نشأة الفن الإسلامى ٠
- معايير الفن الإسلامى ٠
- القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وأثرها على الفن العالمى ٠

وبالنسبة لنشأة الفن الإسلامى فقد تم تناول مقدمة عن الفن الإسلامى تسبق التحدث عن هذه النشأة وكان الحديث عن نشأة الفن الإسلامى يركز على أصول الفن الإسلامى فى بادئ الأمر واقتباسه من الفنون الأخرى ٠ ثم تفرده بشخصية مستقلة فميا بعد ، نتيجة استناده إلى معايير خاصة ، وهذا ما تم توضيحه فى قسم معايير الفن الإسلامى ، ويركز هذا القسم على بعض المعايير التى وجدنا فيها المعايير الهامة والبارزة التى تتخلص فى : مخالفة الطبيعة ، تصوير الحال ، تحويل الخسيس إلى نفيس ، الانصراف عن التجسيم والبروز ، التنوع والوحدة ٠

وفيما يتعلق بالقيم الجمالية فقد تم التركيز فى هذا القسم على القيم التشكيلية الأساسية فى الفن الإسلامى والتى تقوم على التحرير وفقدان المنظور الخطى وإدخال المنظور الروحى وذلك تمشياً مع تعاليم الروح الإسلامية ٠ لذلك كانت هذه القيم تدور فى إطار يمكن تحديده بما يلى : التحريف فى الشكل ، عدم احترام المنظور الخطى ، كثافة الأشكال فى اللوحة وإشغال الفراغ ، الرقش العربى بنوعيه الهندسى والنباتى ، التلوين الرمزى ٠

هذا مع العلم أن المعايير التى ذكرت فى القسم السابق هى فى حد ذاتها قيم جمالية إسلامية ، كما تم تناول الزخرفة الإسلامية باعتبارها من أهم الأساليب الفنية ، لما لها من دور هام ورئيسى فى الفن الإسلامى ، فى الجانب الذى يكاد لايخلو منها أى نوع من أنواع الفنون الإسلامية ، فى العمارة والصناعات المعدنية ، والنسيج ، والتصوير ، والخزف ، وفنون الكتب وغيرها من الفنون التى لم نذكرها ، وقد تناول هذا البحث مصادر الزخرفة بأنواعها المختلفة (النباتية ، الهندسية ، الحيوانية) ٠

والأهم من ذلك كله فقد ركز البحث على أن الفنان المسلم استطاع أن يحقق قيمة جمالية فى فنه تميز بهاعن الفنانين الآخرين دون أن يتعارض من قريب أو بعيد مع أوجه التحريم ، بل استطاع الفن الإسلامى أن يمتلك فى جو العقيدة الإسلامية ما لم يمتلكه فن آخر ٠

مصطلحات البحث :

* **الوحدة الزخرفية** : هى اللبنة التى يتم تكرارها فى بناء العمل الزخرفى ٠

* **التحوير والتجريد** : عدم تصوير الأشياء كما فى الواقع والتعبير عن جوهر الأشياء ٠

* **الفن التشبيهى** : محاكاة الواقع ٠

* **الإنشاء والتنويع** : البناء المبتكر المتنوع الوحدات ٠

* **التسطيح** : وهو عدم اللجوء إلى البعد الثالث (العمق) والاكتفاء فقط بالبعدين (الطول والعرض) وذلك لأن وجود البعد الثالث يؤدى إلى تجسيد الأشكال ٠

* **الخزف** : الأعمال الفنية التى يتم تشكيلها من الصلصال ثم تمريرها فى مراحل أولها "التجفيف" ثم "الشى" ثم التلوين وأخيراً التزجيج وهو طلاء سطح الفخار بمادة كيمياوية تتكون منها الطبقة الزجاجية التى تغلف قطعة الفخار قطعة لتصبح من الخزف ، وذلك تحت تأثير درجة حرارة عالية ٠

* **الأرابسيك** : نوع من الزخارف قوامها أغصان وفروع نباتية مورقة تتشابك وتتداخل مع بعضها وفق نظام وتنسيق يغلب عليه التناظر والامتداد بشكل لا نهائى ٠

* **المنظور الخطى** : وهو اعتماد خط الأفق ونقاط التلاشى التى تقع على هذا الخط ويتلاشى بها جميع الأشكال التى ترى من زاوية محددة ٠

* **المنظور اللولبى :** هو خط وهمى يصل بين وجوه الأشخاص الموزعين على رقعة اللوحة ٠

* **الخط :** حين نذكر "الخط" دون اتباعها بكلمة "العربى" فذلك يعنى الخط التشكيلى الذى يتم به تحديد الأشكال فى العمل الفنى ٠

* **الرقش العربى :** أسلوب زخرفى إسلامى قد يكون نباتياً وذلك حين يعتمد العناصر النباتية ويكون ذا طبيعة متحررة إلى حد ما ، ولكن الرقش الآخر وهو الهندسى فهو الذى يعتمد الأشكال الهندسية فى تكوينه ويكون ذا طبيعة صارمة ودقيقة وهو مقيد ضمن قواعد ومقاييس ثابتة ٠

* المدجنون : هو المسلمون الذين بقوا على دينهم بعد أن انتقل الحكم إلى المسيحيين ٠

قائمة بمراجع البحث :

١- إسماعيل نعمت : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية : الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ٠

٢- الاعظمى ، خالد خليل حمودى : الزخارف فى آثار بغداد ٠ بغداد ، ١٩٨٠ ٠

٣- بابادوبولو ، الكسندر : الإسلام والفن الإسلامى ٠ مصلحة استنساخ الرسائل التابعة لجامعة ليل ، فرنسا ، ١٩٧٢ ٠

٤- بهنسى ، عفيف : الفن الإسلامى ٠ الطبعة الأولى ، دار طلاس للنشر ، دمشق ، ١٩٨٦ ٠

٥- بهنسى ، عفيف : الفن العربى الإسلامى فى بداية تكوينه ٠ الطبعة الأولى ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٨٣ ٠

٦- تيمور ، احمد : التصوير عند العرب ، أخرجه وزاد عليه الدكتور زكى محمد حسن ، القاهرة ، ١٩٤٢ ٠
٧- حسن ، زكى محمد : فنون الإسلام ، جـ٣ ، دار الرائد العربى ، بيروت، ١٩٨١ ٠
٨- حسين ، محمود : موسوعة الفنانين المسلمين ٠ الجزء الأول ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ١٩٨٦ ٠
٩- حميد ، عبد العزيز ، وآخرون : الفنون والزخرفية العربية الإسلامية ٠ وزارة التعليم العالى والبحث العلمى ، بغداد ، ١٩٨٢ ٠
١٠- حيدر ، كامل : العمارة العربية الإسلامية ٠ دار الفكر اللبنانى ، ١٩٩٤ ٠
١١- الرفاعى ، أنور : تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ٠ مطبعة دار الكتاب والسنة ، ١٩٨٨ ٠
١٢- الرفاعى ، أنور : الإسلام فى حضارته ونظمه ٠ دار الفكر ، دمشق ١٩٨٦ ٠
١٣- سالم ، السيد عبد العزيز : تاريخ المغرب فى العصر الإسلامى ٠ مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية ، ١٩٨٢ ٠
١٤- ماهر ، سعاد : الفنون الإسلامية ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ٠
١٥- سلمان ، عيسى : العراق فى التاريخ ٠ الفصل الخامس عشر ، بغداد، ١٩٨٣ ٠
١٦- سويف ، مصطفى : دراسات نفسية فى الفن ٠ الطبعة الأولى ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ ٠
١٧- فكرى ، أحمد : مساجد القاهرة ، ١٩٦١ ٠

١٨- كونل ، رنست : الفن الإسلامى · ترجمة أحمد يوسف ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ·

١٩- مرزوق ، محمد عبد العزيز : الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية، القاهرة ، ١٩٤٢ ·

٢٠- مرزوق ، محمد عبد العزيز : الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، القاهرة ١٩٤٢ ·

ب- مراجع باللغة الانجليزية :

1- ARNOLD, T., Tainting in Islam, Oxford, 1925.

2- BOSCH, The Islamic Bindings and Book Making, The University of Chicago, 1981.

3- Graber, Oleg., The Formation of Islamic Art, Yale, 1973.

* * *

نظريـة النحـو الكلـى
دراسة تطبيقية فى نصوص العربية

أ٠د٠ حسام البهنساوى*

مقدمـــة :

لقد خطت النظرية التوليدية التحويليـة خطـوات وثابـة وطموحـة ، فـى الأعمال والدراسات والتطبيقات ؛ التى قام بها كل من رائد النظريـة : نوعم تشومسكى N, Chomsky ، وتلامذته وزمــلاؤه ، فـى إطـار نظريـة : النحـو الكلى (القواعد العالمية) " Universal grammar " ٠

ومن المعلوم أن النظرية التوليدية التحويلية ، قد مرت بمراحل عديـدة سابقة ابتداء من مرحلة : التراكيب النحوية : "Syntatic Structure " ، ومـا تضمنته من نماذج ثلاثة ، مروراً بمرحلة : النظرية النموذجية ، كمـا وردت فى كتابه : مظاهر النظرية النحوية " Aspects of the Theory of Syntax " والنظرية النموذجية الموسعة ، كما وردت فـى كتابـه : خواطـر حـول اللغـة "Reffection on Language" ، وانتهاءً بمرحلـة : امتداد النظريـة النموذجيـة الموسـعة ، كمـا وردت فـى كتابـه : اللغـة والمســئولية " Language and responsibility" وكتابه : المعرفة اللغوية : Knoledge of eanguage وغيرها من مؤلفات تشومسكى الأخرى ٠

(*) أستاذ علم اللغة المساعد بكلية الدراسات العربية والإسلامية – فرع الفيوم ، جامعة القاهرة ٠

وقد قدمنا – من قبل – بحثين تطبيقيين ، فى إطار النظرية النموذجية، والنظرية النموذجية الموسعة ،

أما البحث الأول : فكان أطروحة الدكتوراه ، بعنوان : "التراكيب والدلالة فى لهجات الدقهلية – دراسة وصفية تاريخية" قدمنا فيها القواعد التوليدية التحويلية ؛ التى تحكم لهجات الدقهلية ، من خلال التحليل إلى المكونات المباشرة ، وفقاً لقواعد الدلالة على المكون بالرموز ، وقواعد السمات التركيبية والصرفية والدلالية ،

وأما البحث الثانى : فهو كتاب : "القواعد التحويلية فى ديوان حاتم الطائى" قدمنا فيه للقواعد التحويلية ؛ التى قامت بتحويل التراكيب النحوية ، من البنية العميقة ، إلى البنية السطحية ، وقد تركزت التحليلات على الجمل الدالة على : الأمر والنهى والاستفهام والنفى والتعجب والشرط ، وغيرها من التراكيب الإنشائية ،

وفى إطار التطور والتقدم ، الذى شهدته النظرية ، فقد تقلصت أدوار كل من :القواعد التحويلية ، وكذلك قواعد بنية العبارة ، وتقلص الاعتماد على القواعد التحويلية ، وتسلط الاهتمام على البنية السطحية ،

لقد تمحورت أهداف النظرية فى هذا المرحلة ، حول الوصول إلى النظريات والمبادئ والأسس ، التى من شأنها أن تصل بالنظرية إلى "تفسير اللغة" باعتبارها ملكة إنسانية ، ولم يعد الأمر مقصوراً على مجرد : وصف اللغة ،

وفى هذا الصدد ، يؤكد تشومسكى أن المدخل الحقيقى ، يتمثل فى تحديد الخاصة الحقيقية للعقل ، وكيف تؤدى هذه الخاصة وظيفتها تحت الظروف الأكثر تعقيداً للتنوع الفعلى (١) ،

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٧٦ ،

لقد كانت الدراسات اللغوية السابقة تركز على وصف مايسمى : "اللغة المجسدة" فقد كانت الدراسات اللغوية البنيوية ، تصور اللغة على أنها مجموع الأحداث أو المنطوقات أو الأشكال اللغوية ٠٠ أو كنظام من الأشكال أو الأحداث اللغوية ٠

ظهر هذا المفهوم ابتداء من دى سوسير "D, Seusser" حيث يرى أن اللغة "Langue" نظام من الأصوات ، يرتبط به نظام من الأفكار (١) ٠

كما يرى بلومفيلد أن اللغة هى مجموع المنطوقات ؛ التى يمكن أداؤها فى الجماعة اللغوية ٠ وكذا الحال عند معظم اللغويين الأمريكيين ؛ الذين تركزت مفاهيمهم على مجرد الوصف البنيوى على مستوى الأصوات والأبنية ، باستثناءات يسيرة كتلك التى قام بها زيلج هاريس "Z, Harris" الذى أولى الجمل والعبارات الأهمية ، من خلال نفس المبادئ والأسس المصوغة على غرار تلك التى وضعت للأصوات والأبنية (٢) ٠

فالنحو - عندهم - عبارة عن فكرة اشتقاقية ، واللغوى حر فى أن يختاره بطريقة أو بأخرى - مادام - النحو يحدد هوية اللغة المجسدة ٠ وليس معنى ذلك أن ثمة طريقة أفضل من أخرى ، أو أن نظاماً نحوياً صائباً وآخر خاطئاً ٠ وقد ذكر كوين " Quine " أنه لامعنى لأن نأخذ نحواً ما بدلاً من الآخر على أنه صحيح - مادام - أنهما متساويان ما صدقياً ، أى يحددان سمات لغة مجسدة واحدة ، أعنى - مادام - أنهما بالنسبة له قائمة من التعبيرات (٣) ٠

---

(١) انظر : محاضرات فى علم اللغة العام ٢٩-٤٢ ٠

(٢) انظر علم اللغة نشأته وتطوره ١٥٢، ومابعدها ، كذا : اللغة والمسئولية ١٨٧ ومابعدها ٠

(٣) المعرفة اللغوية ٨٩ و Quine, 1972 ٠

وإذا كانت وجهة النظر ؛ التى قال بها : "فرانز بوعز (F, Boas)
والتى قدمها : مارتن جوز "M, Joos" ، التى تقول بأن اللغات قد تختلف
بعضها عن بعض دونما حدود ، وبطرق لايمكن التنبؤ بها ، مردداً بذلك ما
ذكره : ويتنى "Whitney" من التنوع اللانهائى للكلام الإنسانى ، وكذا فكرة:
سابير " Sapir " بأن اللغة نشاط يتنوع بلا حدود يمكن تعيينها(١) ٠

فإن وجهة نظر تشومسكى : "Chomsky" على عكس ذلك ، حيث
يقرر بأنه "وبصورة أكثر دقة لايمكن أن تتنوع اللغة الإنسانية بلا حدود ،
ولايمكن تعيينها ، ولو أنه قد يكون صحيحاً أنها تتباين بصورة لانهائية ،
فهو يرى بأن النحو الكلى يسمح بتنوع لانهائى ، لما يمكن من اللغات (أو
بتنوع غير نهائى فى أكثر من الوجوه التافهة بنيوياً ، اى دونما حدود على
المعجم مثلاً، أو بتنوع محدود ويرى تشومسكى أن وجهة نظر كل من :
جوز وويتنى وسابير ، لاتكاد تكون قد قصدت حرفياً ، إلا أنها تعبر عن
اندفاع نسبى ، شوه من سمعة دراسة النحو الكلى(٢) ٠

أما علماء نظرية الملامح المميزة فى الفونولوجيا ، فإنها تعد من
الإسهامات الجديرة فى النحو الكلى ، وهى نظرية فى الدراسات اللغوية
التقليدية ، أثرت تأثيراً كبيراً على الدراسات البنيوية(٣) ٠

تفترض هذه النظرية وجود قائمة من العناصر الصغرى " Atomic
dementss " يمكن أن تؤخذ منها الأنظمة الفونولوجية ، مع عديد من القوانين
العامة ، وعلاقات التضمن التى تحكم هذا الاختيار ٠ وكان من المفتــــرض

---

(١) انظر فى ذلك، كتاب : اللغة والمسئولية وكذا : E, Sapir, Language, p. 16 ٠

(٢) انظر : المعرفة اللغوية ٧٩ ٠٠ وقد ذكر المترجم عبارة : Boasian Vew على أنها : وجهة النظر البوسية !

(٣) المعرفة اللغوية ٨٠ ٠

بصورة عامــة أن أفكـاراً ، كـالموضـوع Topic والمحمـول "Comment " أو الفاعل (المسند إليه) "Subjcet " والخبر / الفعل / المســند) "Predicate " هـى خصائص عالمية للغة (١) ٠

كما قام جرينبرج "J, Greenberg " وآخرون ببحوث هامة فى الأنظمـة اللغوية العالمية ، التى أدت إلى أحكام موحدة ٠ ومـن أمثلتهـا : أن اللغـة إذا كان نظامها التركيبى يتألف من الفاعل ثم المفعول ثم الفعل ، فإنها تميل إلـى امتـلاك حـروف الجـر اللاحقـة "Postpositons " ، بـدلاً مـن حـروف الجـر "Prepositions " ٠

لقد كانت فكرة الاهتمـام باللغـة المبنيـة داخليـاً "Internalized "موجـودة عند يسبرسن "O, Jesperson " ؛ الذى كان يؤمن بأن ثمـة فكـرة عـن البنيـة فى عقل المتكلم ، وهـى فكـرة محـددة ، توجـه المتكلـم فـى صياغـة جملـه ، وبخاصة التراكيب الحرة " Free expressions " ٠

ويذكر تشومسكى أن مفهوم البنية هذا "Nation of Structure " هـو مايطلق عليه : اللغة المبنية داخلياً (٢) ٠

فاللغة فى إطار هذا المفهوم ، تعد عنصراً من عنـاصر عقل الإنسـان ، الذى يعرف اللغة ٠ والنحو فى هذا الإطار ، يعد هو الآخر نظرية عن اللغة المبنية داخلياً وقضايا النحو ، هى قضايا نظرية العقل ، إنها قضايا حول بنى الدماغ / الذكاء " Brain " تـم تحديدهـا فـى مسـتوى معيـن مـن التجريـد عـن الآليات ٠ وهذه البنى أشياء محددة فى العالم بخصائصها المحددة أيضاً(٣)٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٨٠ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ٨٠ ٠

(٣) المعرفة اللغوية ٨١ ٠

ويفهم النحو الكلى حينئذ على أنه نظرية اللغات الإنسانية المبنية داخلياً، على أنه نظام من القيود مستقى من الموهبة البيولوجية الإنسانية التى تحدد هوية اللغات المبنية داخلياً التى يمكن الوصول إليها إنسانياً تحت الظروف العادية ٠

فالنحو الكلى على هذا الأساس، هو تحديد للمبادئ الفطرية المحددة بيولوجياً؛ التى تؤلف مكوناً واحداً من مكونات العقل الإنسانى، وهو ملكة اللغة (١) ٠

ثمة اختلاف بين مفهوم : "ملكة اللغة" ومفهوم : "معرفة اللغة" التى ذكرها تشومسكى فى كتابة : "مظاهر النظرية النحوية" ٠ لقد كان مفهوم : "المعرفة اللغوية" يتمثل فيما أطلق عليه : القدرة Competence ، أو مايطلق عليه : القدرة اللغوية " Linguistic Competence " (٢) ومعناها قريب من المعرفة اللغوية التى يحصلها المرء عندما يعرف لغته ، أو نحو اللغة الذى سيطر عليه المتكلم وبناه داخله على حد تعبير تشومسكى ٠

أما مفهوم ملكة اللغة ، فإنه يتعلق بالمبادئ الفطرية المحددة بيولوجيا ، أو المساعدة على اكتساب اللغة ٠

فملكة اللغة ، نظام متميز للعقل / الدماغ ، له حالة أولية (الحالة صفر) So يشترك فيها البشر جميعا ، ويختصون بها جميعا ، فيما يبدو بالنظر إلى الوجوه الأساسية ، وإذا ما توفرت لهذه الملكة التجربة الملائمة ، انتقلت من الحالة الأولية So ، إلى نوع من الحالة المستقرة Ss ثابت نسبياً ٠ تتعرض بعدئذ لتعديل هامشى فقط (كاكتساب مواد معجمية جديدة مثلاً) وتتضمن
الحالة المحصلة لغة مبنية داخلياً (فهى حالة امتلاك أو معرفة لغة خاصة مبنية داخلياً) ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٨٢-٨٣ ٠

(2) Chomsky : As pects of the theory of syntax, p 3,8,10,15,18,1965 .

والنحو الكلى حينئذ ، هو نظرية عن الحالة الأولية So ٠

والأنحاء الخاصة ، هو نظرية عن اللغات المتنوعة المبنية داخلياً (١)٠

واللغات من خلال تصورها لغة مجسدة ، ليست من موضوعات العالم الحقيقى، ولكنها أشياء مصطنعة واعتباطية نوعاً ما، وربما لاتكون أبنيتها مثيرة ٠

وفى المقابل ، فإن الحالة المستقرة للمعرفة المحصلة والحالة الأولية عنصران حقيقيان لعقول / أدمغة خاصة ، وجهان من العالم الطبيعى ، حيث تفهم الحالات العقلية ، وصور التمثيل ، على أنها ذات نظام كودى فى المخ (Encoded) بصورة ما ٠

إن التحول من المفهوم الفنى للغة المجسدة ، إلى المفهوم الفنى للغة المبنية داخلياً هوتحول نحو الصواب والواقعية من ناحيتين :

١- هو تحول صوب دراسة موضوع مادى ، بدلاً من بنية اصطناعية٠ (Artifical Structure) ٠

٢- هو تحول صوب مانقصده فى الحقيقة من كلمة اللغة ، أو من التركيب : "معرفة اللغة" فى الاستخدام المنهجى (مجردين من العناصر الاجتماعية والغائبة المعيارية) ٠

ولعل من المهم فى هذا الإطار أن نعرف ، أن دراسة لغة ما ، قد تزودنا بأدلة حاسمة ، تتعلق ببنية لغة أخرى غيرها ٠ وذلك فى حالة إذا ما استمر قبولنا الافتراض المعقول القائل بأن البشر يشتركون جميعاً فى القدرة على اكتساب اللغة ، وهو موضوع النحو الكلى ، وقد ضرب لنا تشومسكى مثالاً ، بدراسة الحالة الأولية للغة الإنجليزية واللغة اليابانية (١) ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٠٠ ٠

فقد أسهم هذا التحول ، نحو التأويل العقلى فى دراسة اللغة ، أسهم فى تطوير العلوم الإدراكية المعاصرة ، وإلى احتواء العلوم الطبيعية لدراسة اللغة ، كما أسهم هذا التحول إلى دراسة أنظمة الحوسبة Computation ، والتمثيل العقلى ، وقد أدى ذلك إلى ظهور عديد من القضايا ، يرتبط بعضها بقانونية هذا التحرك أو بحدودة الصحيحة(١) ٠

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٠١ ومابعدها ٠

معايير التغيير فى نظرية النحو الكلى
والتراكيب العربية

أولاً : مبدأ الإسقاط :

ينص هذا المبدأ علىأن الأبنية المعجمية ، يجب أن تمثل مقوليـاً "Catg orially" فى كل مستوى تركيبى(١) ٠

وقد أسـهم هـذا المبـدأ فـى الاسـتغناء عـن قواعـد بنيـة العبـارة Pharse Structure كلية باستثناء بعض الخصوصيات فى كـل لغـة علـى حـدة ، فـى حالة إذا ما كانت المكملات والظروف Adjuncts ، تحدد عن طريق المبـادئ العامة ، عندما تتعين معايير التغير (البارامتيرات) كمعيـار الصـدر أولاً ، أو الصدر أخيراً (٢) ٠ ونتيجة لهذا المبدأ ، فإنه إذا ماتصور وجود عنصر فـى موقـع معيـن ، فإنـه حينئـذ فـى مكـان مـافى التمثيل الـتركيبى ، إمـا كمقولـة ظاهرة، يعـبر عنهـا صوتيـاً ، وإمـا كمقولـة فارغـة ، لايتحـدد لهـا أى شـكل صوتى ٠ (وإن كان وجودهـا يؤثـر علـى الشـكل الصوتـى) ويمكننـا التمثيـل لذلك فى اللغة العربية بالمثالين الآتيين :

١- الرجل الذى (قابلته) حيث الضمير : الهاء ، فى المركب الفعلـى : قابلته ، يحتل موقع المفعول به ، باعتبـاره ضمـيراً ظـاهراً (مقولـة ظـاهرة ، يعبر عنها صوتياً) ٠

٢- الرجل الذى (رأيت ض)(٣) حيث يعبر الأثر : ض ، عن الموقـع: مفعول به (مقولة فارغة ، لايعبر عنها صوتياً) ٠

---

(١) المعرفة اللغوية ١٧٠ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ١٧٠ ٠

(٣) ض = رمز فراغى يدل على الضمير المستتر ، فى المركب الفعلى: رأيت ، وهو : الهاء ٠

هذا السلوك التركيبى ، مسموح به فى التنظيم التركيبى لجملة الصلة فى اللغة العربية ، حيث يعبر عن العائد فى جملة الصلة ، إما بالضمير الظاهر ، كما هو الحال فى المثال الأول ، وإما بالضمير المستتر (المقولة الفارغة) كما هو الحال فى المثال الثانى ٠

يقول ابن مالك فى ألفيته :

إن يستطل وصل ، وإن لم يستطل   فالحذف نزر وأبوا أن يختزل

إن صلح الباقى لوصل مكمل   والحذف عندهم كثير منجلى

فى عائد متصل إن انتصب   بفعل أو وصف كمن نرجو يهب

ويعلق ابن عقيل على ذلك بقوله :

وشرط جواز حذف العائد (المنصوب) أن يكون متصلاً منصوباً بفعل تام أو بوصف نحو : جاء الذى ضربته ، والذى أنا معطيكه درهم ٠

فيجوز حذف الهاء من : ضربته ، فنقول : جاء الذى ضربت ٠ ومنه قوله تعالى : "ذرنى ومن خلقت وحيدا" (سورة المدثر ١١/٧٤) وقوله تعالى: "أهذا الذى بعث الله رسولا" (سورة الفرقان ٤١/٢٥) ومنه قول الشاعر : (البسيط) ٠

ما الله موليك فضل فاحمدنه به   فما لدى غيره نفع ولاضرر ٠

تقديره : الذى الله موليكه فضل ، فحذفت الهاء ٠(١)

ويذكر تشومسكى أن من خصائص الأجناس الفارغة أنها لاتتطلب أن تكون المقولة الفارغة (e) فى هذه الحالة متغيرا يقيده رابط يشغل الموقع الأول للجملة ، أى بحيث أن يكون هناك بالإضافة إلى هذه المقولة مقولة أخرى فارغة ، مثال ذلك :

---

(١) شرح ابن عقيل على ألفيه ابن مالك ٩٨/١ ومابعدها ٠ وكذا : الكتاب ٢٠٧/١ ، ٢٧١ ، ١٠٧/٢ ٠

التركيب الاسمى للمفعول المقدم الآتـى • (١) تـدل الرمـوز الفراغيـة الآتيـة على :

– الرمز : أ ، يدل على المركب الاسمى •

– الرمز : ض ، يدل على الضمير المستتر ، الذى ليست لـه صـورة صوتية •

– الرمز : ض م ، يدل على ضمير الموصول ، مثل : الذى – التـى ، الذين •• الخ •

١– محمداً رأيت أ

ويصبح التركيب السالف على النحو الآتى :

٢– محمداً ض م رأيت ض

حيث يكون الرمز : (ض م) ضمير موصول ، رابطاً فارغ المقولة ، يقيده المقولة : (ض) الضمير المستتر •

وينـص تعديل طفيف علـى مبدأ الربـط ، وهو : يجب أن يكـون المتغير مربوطا بقوة "وذلك من خلال الأمثلة الإنجليزية ، ففى المثال الآتى :

- The man x such that (I saw x)

حيث ينص التعديل هنا على أن التعبير الإحـالى ، وبخاصـة المتغير ، يجب أن يكون حراً مشاركيا ، والمتغير فى البنية :

- The man {o (I (vp saw e))}

ليس حراً مشاركياً ، وذلك لأنه مقيد مشاركياً عن طريق الكلمة : The • man

ويبدو التعديل واضحاً فى أن المبـدأ القـائل : •يجـب أن يكـون التعبير الإحالى حراً) •

---

(١) ٨-١ •

يتوسع ويصبح : (يجب أن يكون التعبير الإحالى حراً مشاركياً فى مجال رابطه) (١) ٠

كما استحدثت النظرية توظيفاً جيداً للمعجم ، وفيما يلى نقدم عرضاً لما يقدمه المعجم فى إطار التطور فى مرحلة امتداد النظرية الأكثر توسعاً على النحو الآتى : (٢)

أولا : يقدم المعجم لكل عنصر معجمى صورته الفوتولوجية المجردة، وما يمكن أن يرتبط بها من خصائص دلالية ، مثل : الخصائص الانتقائية Selectional oroparties ، الخاصة بصدور التراكيب ، وهى الأسماء والأفعال والصفات والأدوات (حروف الجر أو حروف الجر اللاحقة) وذلك بالاعتماد على الكيفية التى تتحدد بها فى اللغة معايير التغيير (البارامترات) الخاصة بالترتيب بين الصدر وتكملته ٠ فالمدخل الخاص بالكلمة : Hit "يضرب" مثلاً ، سوف يحدد أنها تأخذ تكملة دورها الدلالى : "متلقى الحدث Recipient of action" متأثر Patient ، وأن لفاعلها الدور الدلالى : "موجد" ، الذى ربما يتحدد تركيباً(!)

كما يحدد المدخل المعجمى للكلمة : "Persuade" (أقنع) أن تأخذ تكملتين :

١- غاية الحدث : أو مايمكن تسميته : التكملة التى لها دور دلالى عام يسمى : الهدف ، "Gool " ٠

٢- قضية : Proposition ، وأن المركب الذى يكون الفعل : Persuade ، صدره سوف ينسب دور الموجد إلى الفاعل ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٧٢-١٧٣ ٠

(٢) انظر : المعرفة اللغوية ١٧٦-١٧٧ وكذا : مظاهر النظرية النحوية ١٨٥-١٨٦ ، ١٩١ ٠

وتسمى هذه الخصائص بالانتقاء الدلالى Semantic Selection التى تقوم بانتقاءات دلالية مناسبة أخرى •

أما الانتقاء المقولى : Categorial Selection ، فليس من الضرورى أن يتحدد فى المعجم ، وذلك لأنه من قبيل الحشو : Redundant ، ويكتفى من ثم بالانتقاء الدلالى •

وحول الأفعال الثلاثة الآتية : ask ، يسأل ، Wonder ، تساءل Care ، يهتم • التى تنتقى دلالياً قضية استفهامية ، يعلق تشومسكى على ماذكره : بيستسكى ، حول صور التناقض الدلالى للأفعال السابقة ، بأن الإجابة تكمن فى نظرية الحالة ، فالفعل : ask ، خلافاً للفعلين : Wonder ، Care فعل متعد يحدد حالة المفعولية •

ويعلق تشومسكى على الأمثلة الثلاثة ، التى أوردها للأفعال الثلاثة وهى :

١- سئل عن الوقت 1- it was asked what time it is

ويبنى نظيرها العربى ، كما هو الحال فىالإنجليزية إلى المجهول •

٢- تسوئل عن الوقت 2- it was wonder what time it is

لايبنى نظيرها العربى إلى المجهول •

٣- اهتم بالوقت 3- it was Cared what time it is

يبنى نظيرها العربى إلى المجهول •

ويعلق تشومسكى بأن هذه النتائج تصدر عن حقيقة أن صياغة المبنى للمجهول فى اللغة الإنجليزية (وليس فى لغات أخرى غيرها كالألمانية) مقصورة على الأفعال المتعدية • ومن ثم فالصياغة مقصورة هنا على الفعل: ask ، لا الفعلين Care, Wonder (١) •

---

(١) المعرفة اللغوية ١٧٩ •

ويبدو أن تشومسكى لايعد مايتعدى بحروف الجـر ، مـن قبيـل الأفعـال المتعديـة ٠ فمـا يبنـى للمجهـول فـى الإنجليزيـة – فـى رأيـه – هـى الأفعـال المتعدية إلى مركبات أسمية فقط ، كالفعل : ask ، وأن مـالا يبنـى للمجهـول فى الإنجليزية هى الأفعال المتعدية إلى جملـة ، وسـماها الأفعـال اللازمـة ٠ كالفعل : Wonder والأفعال المتعدية بحروف الجر ، كالفعل : Care (١) ٠

والواقع أن ثمة أفعالاً فى اللغة الإنجليزيـة ، كمـا هـو الحـال فـى اللغـة العربية تتعدى بالجار والمجرور ، وتبنى للمجهول أيضاً ، ومثالها :

١- ضحك على : وتبنى للمجهول فى العربية أيضا ٠ = 1- Laught at

٢- اعتمد على : وتبنى للمجهول فى العربية أيضاً ٠ = 2- rely upon

ويطلق تشومسكى على هذه الظاهرة : البناء الكاذب للمجهول ! (٢)

أما البناء التركيبى فـى اللغـة العربيـة ، فإنـه يسـمح بـأن تبنـى الأفعـال اللازمة إلى المجهول ، ويأتى نائب الفاعل مجـروراً ٠(٣) ويقـول ابـن مـالك فى ألفيته :

مقابل من ظرف أو من مصدر   أو حرف جر بنيابه حـــرى

ويشرح ابن عقيل بقوله :

أنـه إذا لـم يوجـد المفعـول بـه ، أقيـم الظــرف أو المصــدر أو الجــار والمجرور مقامه ، وشرط فـى كـل واحـد منهـا أن يكـون قـابلاً للنيابـة ، أى صالحاً لها ٠ واحترز بذلك مما لايصلح للنيابة : كالظرف الذى لايتصرف ، والمراد به ، مالزم النصب على الظرفية نحو : "سحر "إذا أريـد بـه سحـر

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٧٩ حاشية ١٤١ ٠

(٢) N, Chomsky : Aspects of the Theory of symax, p.p 105, 106 .

(٣) الكتاب ١/١٤٤ ومابعدها ، ١/٢٢٣ ومابعدها ٠

يوم بعينه • ونحو : "عندك" ، ولا" ركب سحر" لئلا تخرجهما عما استقرلهما فى لسان العرب من لزوم النصب • وكالمصادر التى لاتتصرف نحو : "معاذ الله" فلا يجوز رفع "معاذ الله" لما تقدم فى الظرف ، وكذلك مالا فائدة فيه من الظرف والمصدر والجار والمجرور • فلا نقول : سير وقت، ولا : ضرب ضرب ، ولا : جلس فى الدار لأنه لا فائدة فى ذلك •

ومثال القابل من كل منها قولك : سير يوم الجمعة ، وضرب ضرب شديد ، ومر بزيد(١) والأمثلة التى ذكرها ابن عقيل ، إنما تعتمد على الانتقاء الدلالى فى تحديد دورها التركيبى ، حيث لم يؤد الانتقاء المقولى إلى حسم دورها التركيبى ، وإنما هو فقط من قبيل الحشو ، الذى ذكره تشومسكى•

وفى ضوء التعديل السالف ، المتمثل فى التخلص من الانتقاء المقولى، وقواعد بنية العبارة ، وتقليص دور القواعد التحويلية ، وتقليص الاعتماد وعلى البنية العميقة ، فقد استحدثت مجموعة من القيود المفروضة على صور التمثيل التركيبى المختلفة ، وهذه القيود هى :

أولا : الإجازة :

إن صور التمثيل التركيبى ؛ التى تظهر فى المستويات المختلفة ، هى التى تسقطها الخصائص الدلالية للعناصر المعجمية ، بحيث تتطابق مع المبادئ المتنوعة للنحو الكلى بقائمة معايير التغيير الخاصة بها ••

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ٦٦/١-٦٧ ، وانظر تفصيلات حول وجود مفعول به ومصدر وظرف وجار ومجرور بعد الفعل المبنى للمجهول • فهل يتعين إقامة المفعول به مقام الفاعل أو لايجوز إقامة غيره مقامة مع وجوده •• ومذهب العلماء فى ذلك • انظر : شرح ابن عقيل ٦٧/١ ومابعدها •

فكل عنصر يظهر فى بنية صحيحـة الصياغـة ، يجـب أن يجـاز Licensed بطريقة ماضمن عدد محدود من الطرق المتاحة (١) ٠

وينبغى للإجازة أن تتضمن مايلى : (٢)

١- الرابط يجاز بارتباطه بمتغير ، لايبعد عنـه أكـثر ممـا ينبغـى Too distant وذلك فى معنى تجريدى محدد تماماً ٠

٢- المتغير يجب أن يتقيد بقوة ٠

٣- يجب أن يتطابق الاعتمـاد الإحـالى ؛ اعتمـاد الضمـائر ومايشـبهها على المراجع فى مدلولاتها ، مع شروط نظرية الربط ٠

٤- كل تكملة للصدر يجب أن تنتقى دلالياً بواسطته ٠

٥- العنصر الذى يحدد الأدوار الدلالية ، يجب أن يتوفـر لـه مـا يـأخذ هذه الأدوار فى مواقع تركيبية ملائمة ، مثال ذلك : الفعل Hit ٠

يجب أن يكون له مفعول به (منتقى دلاليا) حتـى يـأخذ دور المتـأثر أو المسند Predicate ، والمركب الفعلى - بخاصة - ينبغى أن يكون له فاعل ، حيث تتحدد الفكرة تركيبيا ٠

٦- العنصر الذى يتطلب دوراً دلالياً ، يجب أن ينسب إليه هذا الدور ، حيث تتحدد هذه البنية عن طريق وظيفتـه النحويـة (فـاعل - مفعـول بـه ٠٠ الخ) وعن طريق الخصائص المعجمية للصدر ، لأن الوظائف النحوية يعـبر عنها فى صورة تركيبية ٠

---

(١) المعرفة اللغوية ١٨٥ ٠

(٢) انظر : المعرفة اللغوية ١٨٦-١٨٧ ٠

وتسمى الخصائص الدلالية التى تحددها الصدور: الأدوار المحورية.

هذه الشروط التى يجب أن يتضمنها قيد الإجازة ، تماثل نظائرها التى اشترطها العلماء العرب من أمور ينبغى أن تتوفر للروابط ، فى قيامها بعملية الربط بين أشكال الجمل والتراكيب العربية .

فثمة قواعد ، حددها العلماء ، ينبغى أن تكون عليها صيغ اللغة وأبنيتها ، لتؤدى دوراً دلالياً بعينه .(١)

ثانياً : معيار الثيتا :

وهو يشير إلى القيود المفروضة على التحديد الملائم للأدوار المحورية والمركبات الاسمية ؛ التى تتطلب أدواراً محورية ، مثل : (The man,john) وهى مشاركات arguments . وتتضم المركبات الاسمية التى ليست بمشاركات ؛ أى العناصر الحشو التى من قبيل الكلمة : "There" فى المثال :

- There is a man in the room

ومما ينبغى ملاحظته أن الأدوار المحورية تنسب فقط إلى العناصر التى فى "مواقع المشاركات" وهى تسمى أيضا بمواقع المحاور" "B,"Positions .

---

(١) انظر : الخصائص ٢/١٥٢

حيث يقول ابن جنى : "اعلم أن هذا موضع شريف لطيف قد نبه عليه الخليل وسيبويه ، وتلقته الجماعة بالقبول والاعتراف بصحته . قال الخليل : "كأنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومداً ، فقالوا : صر ، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعاً فقالوا : صرصر . وقال سيبويه فى المصادر التى جاءت على الفعلان ، أنها تأتى للاضطراب والحركة ، نحو : الغليان والغثيان .." ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ماحدا ومنهاج مامثلا . وذلك أنك تجد فى المصادر الرباعية المضعفة تأتى للتكرير ، نحو الزعزعة والقلقلة والتعتعة .." ووجدت أنا أن : الفعلى ، فى المصادر والصفات ، إنما تأتى للسرعة ، نحو : البشكى والجمزى .." .

وتشغل تكملات الصدر مواقع المحاور دائماً ، وذلك كالمثال السابق ، فكلمة There ، هى فاعل ليس بمشارك ، وهو مركب اسمى فى موقع من مواقع المشاركات ، لا من مواقع المحاور .(١)

بالنسبة للغة العربية ، فإن مواقع المحاور ، تختلف باختلاف نوع الجملة ، فهناك مواقع للمحور فى الجملة الفعلية ، تختلف عن مواقع فى الجملة الاسمية ، وتختلف – كذلك – بالنسبة للجملة الرابطية . كما أن هناك وظائف نحوية لهذه المواقع المحورية(٢) .

ومن المعلوم أن المحور ، يعد وظيفة تداولية ، تسند إلى حد يشكل جزءاً من الجمل ، وهذا الحد يمثل الهدف الرئيسى من حديث الجملة فى مقام معين . ويمكن التمثيل لذلك بالأمثلة التالية :

(أ) متى سافر زيد ؟ – سافر زيد البارحة .

(ب) من قابل زيداً ؟ – قابل زيداً خالد .

(ج) ماذا أعطيت زيداً ؟ – أعطيت زيداً كتاباً .

يتضح من خلال الأمثلة السابقة ، أن وظيفة المحور ، تسند إلى كل من المركب الاسمى : الفاعل ، والمركب الاسمى المفعول به – إلا أن إسناده إلى المركب : الفاعل أكثر بسبب اشتراكهما فى خصائص معينة وهى:

١– أن كلاً منهما يعد ان نقطة انطلاق Point of depatare ، داخل الجملة ، فالفاعل يتقدم نقطة انطلاق بالنسبة للوجهة المعتمدة ، فى تقديم الواقعة الدال عليها المحمول ، والمحور نقطة انطلاق بالنسبة للحديث .

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٨٦–١٨٧ .

(٢) انظر : دراسات فى نحو اللغة العربية الوظيفى ٧٨–١٠٩ .

٢- أن كلاً منهما ينزع إلى احتلال موقع من المواقع فى بداية الحمل، فالفاعل يتقدم على المكونات الأخرى ، بما فيها الفعل فى بعض اللغات ، باعتباره المنظور الأول للوجهة • أما المحور ، فينزع إلى احتلال أحد مواقع الصدر فى الحمل ، باعتباره حاملاً لمعلومة معطاة given • (١)

لكن النظام القائم على الترتيب : فعل فاعل مفعول ، ليس ثابتاً فى اللغة العربية فى جميع أحوال التراكيب ، حيث يمكن أن يفصل بين الفعل والفاعل بمكون آخر ، كالمفعول ، أو بمكون من المكونات التى لا وظيفة تركيبية لها، كالمكونات التى تحمل دوراً دلالياً ، كالزمان والمكان والحال والعلة والمصاحبة ، وغير ذلك •• وقد ورد مثل ذلك فى أمثلة النحاة واللغويين • ولعل ماذكره الجرجانى ، عند حديثه عن التقديم والتأخير ، تميل ذلك ، فهو يقول : "واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر فى تقديم الشئ وتأخيره قسمين : فيجعل مفيداً فى بعض الكلام ، وغير مفيد فى بعض ، وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه • ذلك لأن من البعيد أن يكون فى جملة النظم ، مايدل تارة ، ولايدل تارة أخرى • فمتى ثبت فى تقديم المفعول مثلاً على الفعل فى كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة ، لاتكون الفائدة مع التأخير ، فقد وجب أن تكون تلك قضية فى كل شئ وكل حال ، ومن سبيل من يجعل التقديم ، وترك التقديم سواء أن يدعى أنه كذلك فى عموم الأحوال ، فأما أن يجعله

---

(١) انظر تفصيلات أخرى حول رأى ديك فى تطور اللغات ذات البنية الرئيسية : فعل فاعل مفعول ، إلى لغات ذات البنية : فاعل فعل مفعول ، باعتباراً أن وظيفة المحور تحول تحول المكون المسندة إليه احتلال صدر الحمل • دراسات فى نحو اللغة العربية ٤٣ ومابعدها •

بين بين ، فيزعم أنه للفائدة فى بعضها ، وللتصرف فى اللفظ من غير معنى فى بعض مما ينبغى أن يرغب عن القول به ."(١)

ويقدم الجرجانى ماذكره سيبويه ، فى إرجاع تقديم المفعول على الفاعل إلى العناية والاهتمام بقوله : "قال صاحب الكتاب ، وهو يذكر الفاعل والمفعول : وكأنهم يقدمون الذى بيانه أهم ، وهم بشأنه أغنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم"(٢) ولم يذكر مثالاً . وقال النحويون : إن معنى ذلك ، أنه قد يكون من أغراض الناس فى فعل ما أن يقع بإنسان بعينه ، ولا يبالون من أوقعه ، كمثل مايعلم عن حالهم فى حال الخارجى ، يخرج فيعيث ويفسد ، ويكثر به الأذى ، أنهم يريدون قتله ، ولا يبالون ، من كان القتل منه ، فإذا قتل ، وأراد مريد الإخبار بذلك ، بأنه يقدم ذكر الخارجى ، فيقول : قتل الخارجى زيد ، ولايقول : قتل زيد الخارجى . لأنه يعلم من حالهم أن الذى هم متوقعون له ، ومتطلعون إليه متى يكون وقوع القتل بالخارجى(٣) .

ويفهم من النص الأول أن للتقديم أيا كان دلالة ، بيد أنه ليس هناك تقديم مفيد ، وآخر غير مفيد ، وإنما هو أمر تقتضيه ضرورات النص ، شعراً كان أم نثراً !

ويفهم من النص الثانى ، أن المفعول يتقديم على الفاعل ، حين يراد الاهتمام أو العناية وقد حدد ذلك الجرجانى بقوله : "بأنه يقدم ذكر الخارجى.. لأنه يعلم من حالهم أن الذى هم متوقعون له .." وأن ذلك هو المهتم به أو المعنى به . ومن ثم فإن المفهوم الذى يقابل الاهتمام فى مثل ذلك ، هو مفهوم الوظيفة التداولية : البؤرة .

---

(١) دلائل الإعجاز ١١٠-١١١ .   (٢) الكتاب ١/١٤-١٥ .

(٣) دلائل الإعجاز ١٠٧ وما بعدها .

ويرى أحد الباحثين أن الوظيفة التداولية التى يحملها المكون المتوسط بين الفاعل وفعله ، هى وظيفة المحور ، حيث يقول بأن الوظيفة التداولية : المحور ، يمكن أن تسند إلى أى مكون من مكونات الجملة ، إذا كان مستوفياً للشروط ، غير أن للمكون الفاعل الأسبقية فى أخذ هذه الوظيفة (١) ٠

ثالثاً : التهيؤ :

يكون العنصر متهيئاً Visible للوسم المحورى فقط ، إذا ماتحددت له "حالة" وذلك على حد اقتراض : آون ٠

وطبقاً لقيد التهيؤ Visible con dition لايمكن للمركب الاسمى أن يأخذ دوراً محورياً إلا إذا كان يشغل موقعاً ، تحدد له حالة ، أو إذا كان مرتبطاً بمثل هذا الموقع ، كما فى المثال : There is aman in the room . - ويؤدى قيد التهيؤ إلى نفس النتيجة للمشاركات المعجمية ، كالكلمتين The man, - john فالمشارك المعجمى يجب أن يكون حالة ، وإلا فلن يأخذ دوراً من أدوار المحور ، ولن يجاز ٠ ويترتب بالمثل على قيد التهيؤ ، وجوب أن تكون هناك حالة للعنصر الحشوى المرتبط بمشارك غير موسوم الحالة ٠ فالمشارك يجب أن تكون له حالة ، تحول إليه عن طريق هذا العنصر المرتبط به ، إذا ما كان له أن يأخذ دوراً من أدوار المحور ٠٠ ولذلك يجب أن يكون العنصر الحشوى فى موقع موسوم الحالة ، ولذلك يجب أن يكون هناك حالة رفع Raising فى موقع الفاعل غير الموسوم الحالة فى الجملة الرئيسية ٠(٢) كما فى الجملتين :

1- There Seems to be aman in the room .

وترجمتها : يبدو أن هناك رجالاً فى الحجرة ٠

2- There Seems to be men in the room .

---

(١) انظر تفصيلات ذلك فى : دراسات فى نحو اللغة العربية الوظيفى ٧٣-٧٧ ٠

(٢) انظر : المعرفة اللغوية ١٨٧-١٨٨ ٠

وترجمتها : يبدو أن هناك رجالاً فى الحجرة ٠

ولايمكن أن يكون لدينا جمل كالجملة :

- There to be aman in the room .

بل يجب أن يكون لدينا بالأخرى ٠٠ for there to be ، حيث تتلقى الكلمة : there حالة من حرف الجر : for ، ثم تنقلها إلى المشارك : aman، الذى يصبح جاهزاً الآن للوسم المحورى(١) ٠

مبدأ التأويل الشامل : "Aprinciple of full Interpreation" ٠

يتطلب مبدأ التأويل الشامل وجوب أن يؤول تأويلاً ملائماً ، كل عنصر من عناصر المستوى : الشكل الصوتى ، والشكل المنطقى ، اللذين يؤخذان على أنهما الحد المشترك بين علم التركيب بمعناه الواسع ، وأنظمة استخدام اللغة ، أى يتطلب أن يجاز العنصر بالمعنى الذى سبق ايضاحه ، فلا يمكن أن يتجاهل – تماماً – أى عنصر من العناصر (٢) ٠

ففى المستوى : الشكل الصوتى :

يجب أن يجاز كل عنصر صوتى عن طريق لون من التأويل المادى ؛ فالكلمة : book ، مثلاً ، تتمتع بالتمثيل الصوتى : buk ، ولايمكن أن تمثل بالصورة : fburk ، حيث تتجاهل كلية العنصرين : (f,r) وقد يكون ممكنا – فقط – إذا ما كانت هناك قواعد خاصة ، أو مبادئ تحذف هذين العنصرين(٣) ٠

---

(١) المعرفة اللغوية ١٨٨ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ١٩٣ ٠

(٣) المعرفة اللغوية ١٩٣ ، ومثال ذلك فى العربية ، كلمة : يس ، حيث تمثل فونيمياً هكذا : yasin ، وتكتب صوتياً هكذا : ياسين : Yasin ، ولاتكتب صوتياً هكذا : ياسمين : مثلاً Yasamin ، بأطالة العنصر الصوتى: الألف : a وزيادة العنصر الصوتى الميم m وإطالة العنصر الصوتى : التاء t ٠

فاللغة إذن فى ضوء التأويل الشامل ، ينبغى أن تحدد لكل تعبير بنيـة ، هى البنية التى ينبغى أن تساوى جميع صور التمثيل المختلفة ، وهذه الصور هـى ؛ صـورة التمثيـل فـى مسـتويات : ١- البنيـة العميقـة • ٢- البنيـة السطحية• ٣- الشكل الصوتى ٤- الشكل المنطقى • ويجب أن تترابط هـذه الصور ، بطريقة ملائمة مع البنية اللغوية ، فى شكل متتابع لتطبيق قـاعدة : انقل الألفا ، أو بصورة أكثر اتساعاً ، قـاعدة : أثـر فـى الألفا ، بخصائصهـا المحددة •

– وينبغـى أن تكـون صـور التمثيـل الصوتـى ، نتيجـة لتطبيـق قواعـد المورفولوجيا ، والفونولوجيا ، على صور التمثيل السطحى •

– وينبغـى أن تكـون صـور التمثيـل المنطقـى ، نتيجـة لتطبيـق قواعـد مكـون : الشـكل المنطقـى ، التـى قـد تكـون ثابتـة ، علـى صـور التمثيـل السطحى•

– أمـا صـور التمثيـل العميـق ، فإنهـا تفـى بمطـالب قيديـن : أحدهمـا : شكلى، والآخر : دلالى •

١- القيد الشكلى : ينبغى أن تطابق صور التمثيل العميـق ، مـع مبـادئ نظرية السين البارية • فصور التمثيل فـى المسـتويات الأخـرى ، لاتتطـابق بصورة عامة مع هذه المبـادئ • فـإذا مـانقل – مثـلاً – المركـب VP ، إلـى بداية الجملة ، لتنشـأ البنيـة : {(S..) VP} فسـوف لاتتطـابق هـذه البنيـة مـع نظرية السين البارية •

لكـن هـذه البنيـة السـالفة الذكـر فـى اللغـة العربيـة ، تعـد مـن الأبنيـة التركيبية الصحيحية ، بل إنها تمثل القسيم الثانى ؛ الذى يطلق عليه : الجمـل الفعليـة ، لأنـواع الجمـل فـى اللغـة العربيـة • ومـن ثـم فـإن قواعـد التكويـن الشكلى تسمح بذلك فى اللغة العربية ، ومن ثم وجب إحداث تعديـل لقوانيـن

نظرية السين البارية ، لتتواءم وتتوافق مع قواعد التكوين العربى ، وينبغى على الباحثين الحذر فى قبول مثل هذه القواعد !! حيث ينبغى التنويه بإمكانية وجودها ومن ثم قبولها ٠

٢- القيد الدلالى : ينبغى أن تكون صور التمثيل العميق ، تمثيلاً خالصاً لبنية الثيتا بالمعنى الذى سبق إيضاحه ٠ ويجب أن تفى صورتا التمثيل : المنطقى والصوتى بمطالب المبدأ العام : التأويل الشامل ، وهو المبدأ الذى يتطلب وجوب أن يجاز كل عنصر بطريقة ملائمة ٠

يؤلف المستويان : المنطقى والصوتى ، الحد المشترك بين ملكة اللغة والأنظمة الإدراكية الأخرى ، وهكذا فالقيود المفروضة على هذين المستويين قيود خارجية external ، بمعنى ما ٠

ففى المستوى ؛ الشكل الصوتى ، فإن المطلوب بوجه عام أن يكون كل قطع Segment صوتى قابلاً للتأويل الصوتى ، باستخدام مبدأ ثابت ، غير جوهرى external ، بالنسبة للغة الخاصة ، والنحو الخاص ٠

وفى المستوى : الشكل المنطقى ، فإنه ينبغى استخدام قيود الإجازة ، مع التعبير عنها بشكل منظم ، يرتبط بنظرية التأويل الدلالى ، وبصورة أكثر اتساعاً ، حيث يمكن أن نميز أولاً بين قيود الإجازة الخاصة بالإسقاطات القصوىmaximal Projections ، وتلك الخاصة بالإسقاطات غير القصوى: non maximal Projections ؛ التى تجاز بالنظر إلى الإسقاطات القصوى ؛ التى تظهر ضمنها ، أى إنها تجاز عن طريق نظرية السين البارية (١) ٠

اما بالنسبة للإسقاطات القصوى ، فإنه يتوقع وجوب أن يجاز خارجياً external كل تركيب ، يشار إليه بالرمز a ، إما كمشارك أو أثر لمشارك ،

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٩٦ ٠

وإما كمسند أو رابط ٠ فإذا ما كان a مشاركاً ، وجب أن يتحدد له دور محورى ، وإذا ما كان مسنداً وجب أن يحدد دوراً محورياً ، وإذا ما كان رابطاً ، وجب أن يربط متغيراً (هو فوق ذلك مشارك ، وواجب الربط بقوة) ٠

ومن ثم ، فإن قيود الإجازة المفروضة على تمثيل المستوى : الشكل المنطقى ، تشبه تلك المفروضة على صور تمثيل : الشكل الصوتى ٠ فيما عدا أن عناصر الصور الأولى ٠ أكثر تعقداً ، فالإسقاطات القصوى ذوات بنى داخلية ، لاقطوع صوتية(١) ٠

أنماط من التراكيب اللغوية العربية فى ضوء نظرية : النحو الكلى

تحدثنا عن المبادئ والقوانين والأنظمة ؛ التى أسهمت فى بناء نظرية : النحو الكلى ، ويهمنا بعد إلقاء الضوء على مفاهيم هذه الأنظمة والمبادئ ، ودورها الذى تسهم به فى تأسيس نظرية النحو الكلى ، أن نقدم لهذه المبادئ والأنظمة من خلال الأنماط والنماذج اللغوية ، فى كل من اللغة الإنجليزية ، واللغة العربية ، لتعرف إلى أى مدى يمكن تطبيق هذه المبادئ على التراكيب اللغوية العربية ٠

تتألف نظرية النحو الكلى من أنظمة فرعية متنوعة ، هذه الأنظمة هى :

١- نظرية السين البارية ٢- نظرية الربط ٣- نظرية الحالة
٤- نظرية الثيتا ٥- نظرية الفصل

- وتعالج نظرية الفصل قيود المحلية المفروضة على النقل ، التى تعلل الحالات المعينة ٠ يشتمل كل نظام من هذه الأنظمة ، على مجموعة

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٩٧ ٠

من المبادئ ، مع درجة محددة من تنوع معيار التغيير ، إلى جانب مجموعة المبادئ المهيمنة ، كمبدأ الإسقاط ، ومبدأ التأويل الشامل ، ومبدأ الإجازة ٠

كما تلعب دوراً رئيسياً على مدى هذه الأنظمة الفرعية ، مجموعة معينة من المفاهيم كمفهوم المجال ، وما يرتبط به من مفهومى : التحكم المكونى والعمل ، Government Command :

ويحدد التفاعل بين هذه الوحدات moduees ، المتنوعة ، بنية كل مسلسل من العناصر String ، أى صور تمثيله فى كل مستوى ، فليست هناك قواعد لتراكيب خاصة ، كالجملة الاستفهامية ، وتراكيب الموصول والجمل المبنية للمجهول وتراكيب إعلاء الموقع ، بل – حقا – هناك قواعد على الإطلاق بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة فى المناطق الرئيسية من مبحث النحو Syntay ، ويمكن التخلص بصورة خاصة من قواعد بنية العبارة إلى حد كبير، بل ربما التخلص منها بصورة كلية (١) ٠

ففى المثال : Who was john Persvaded to visit ?

وترجمته : من أقنع جون بزيارته ؟

ينبغى أن يتركز السؤال حول المعرفة الخاصة ، التى يجب أن يكتسبها الطفل ، التى يصبح قادراً على أن يحدد للجملة السابقة البنية التى يرتكز عليها تأويلها الدلالى واستخدامها ٠ وبعبارة أخرى ، بقدر ماتسهم ملكة اللغة، فى فهم هذه الجملة ٠ ماالذى يجب أن يكون لدينا من معرفة خاصة أكثر مما هو متضمن فى الحالة الأولية : S ، حتى يتحقق هذا الغرض ؟

وللإجابة عن هذا السؤال ينبغى الإحاطة بما يلى :

أولاً : يجب أن نعرف الخصائص المعجمية للكلمات ، وإلا فلن نكون قادرين على فهم الجملة ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ١٩٨ ٠

ثانياً : يجب أن نعرف ان الفعل : Visit ، فعل متعد ، ينتقى دلالياً مقولة تتحقق بصورة صحيحة ، أى كمركب اسمى يقع مفعولاً به ٠

ففى الجملة العربية : استقبل بحفاوة وترحاب ٠

يجب أن تعرف الخصائص المعجمية لكلمات الجملة السابقة : فالفعل : استقبل يفيد الطلب دلالياً ، والزيادة : صرفياً ، والبناء للمجهول : نحوياً

كما تدل الصفتان : حفاوة ، وترحاب ، على ارتباطهما بالفاعل العاقل٠

أما فى الجملة الإنجليزية :

فإنه بمقتضى نظرية السين البارية ، يجب أن تقوم الكلمة : Visit بدور الصدر فى مركب فعلى ٠

وأنه بمقتضى مبدأ الإسقاط ، يجب أن يظهر مفعوله ؛ المركب الاسمى فى التمثيل التركيبى : Syntay ٠

وبما أنه ليس هناك مركب اسمى ظاهر فيجب أن يكون هذا المفعول مقولة فارغة ٠

من قيم معايير التغيير فى نظرية السين البارية الخاصة بالإنجليزية ، أنها من اللغات التى (يقع فيها الصدر أولاً) ولذا ، فإن المفعول به يصبح على يمين الفعل :V isit ٠

لكى يجاز المسند : Visit ، يجب أن يكون له فاعل ، وذلك لأن المسند والفاعل يشكلان جملة : S ٠

وبما أن الفاعل ليس ظاهرياً ، فمن الواجب أن يكون مقولة أخرى فارغة(١) وبعد التقدم الذى شهدته النظرية ، فإن استخدام المقولات الفارغة، قد أصبحت تمثل فى صور التمثيل العقلية ، بشكل تحدده نظرية الأثر الخاصة بقواعد النقل ، ومبدأ الإسقاط ، والمبادئ المتنوعة للإجازة ٠

---

(١) المعرفة اللغوية ١٩٩ ٠

ثمة أدلة شبيهة بمقولات أخرى فارغة ، تتطلبها مبادئ النحو الكلى منها :

المقولة الفارغة : الضم : "PRO" وهى تبدو فى أمثلة شيئاً بمتغير حر ، وذلك مثل (١)

1- it is illegal (PRO to Vote twice)

وترجمته : ١- غير قانونى (التصويت مرتين)

2- John is too Subborn (PRO to talk to)

وترجمته : جون أعند من [أن يتحدث إليه]

أو شيئاً أشبه بضمير مقيد مثل :

3- John decided (PRO to vote twice)

وترجمته : قرر جون (أن يصوت مرتين) .

4- John is too Subborn (PRO to talk to Bill)

وترجمته : جون أعند من (أن يتحدث إلى بل)

يلاحظ من الترجمات العربية المناسبة ، لهذه الجملة غير المستقلة فى اللغة الإنجليزية التى تتضمن الأبنية : س (أثراً) الخاصة بها ، ضماً أشبه بالمتغير الحر ، يمكن ترجمته على أنه مصدر صريح غاب فاعله ، أو على أنها مصدر مؤول ، عنصره الفعل مبنى للمجهول ، كما هو واضح من المثالين ١ ، ٢ اللذين ترجمتها :

١- غير قانونى (التصويت مرتين) .

٢- جون أعند من (أن يتحدث إليه) .

ففاعل التصويت يمكن أن يكون أى شخص يحدده السياق الخارجى ، ومن ثم فإننا نعد الجملة : (غير قانونى تصويت المرء مرتين) مرادفة للجملة -١- حيث إن كلمة المرء : فاعل المصدر الصريح ، هى

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٢١٧-٢١٨ .

البديل المعجمى ، لأى شخص يحدده السياق ، مثل : محمد ، إبراهيم ، على٠٠ الخ٠

كما يمكن أن يكون – كذلك – فاعل كلمة : التحدث فى الجملة –٢– كما هو واضح من قولنا : "جون أعند من أن يتحدث إليه / إليه أحد ، حيث إن الفاعل المستتر : "أنت" أو : الاسم : "أحد" يشيران الى أى شخص يحدده السياق كذلك ٠(١)

وأما ترجمة الجملة غير المستقلة ؛ المتضمنة : "لضم" أشبه بضمير مقيد ، فتتحقق بمقابل عربى هو : مصدر مؤول ، عنصره الفعلى مبنى للمعلوم ، يتصرف لما يقيد الضم ، أى يكون الضم فاعلاً له يقيده مرجع سابق ، كما فى المثال : ٣،٤ وهما :

٣– قرر جون (أن يصوت مرتين)

٤– جون أعند من (أن يتحدث إلى بل) ٠

حيث فاعلا الفعلين : يصوت ، و"يتحدث" وهما ضمان مقيدان بكلمة : جون (٢) ٠

ولعل ماذكره ابن مالك فى الفيته بقوله : (٣)

إن مضمر اسم سابق فعلاً شغل　　　عنه بنصب لفظه أو المحل

فالسابق انصبه بفعل أضمرا　　　حتماً موافق لما قد أظهرا

لعل هذا الفعل الذى أضمر على سبيل الحتم ، كما ذكر ، أى ليس له صورة لفظية البته ، ولاتكون له بنية صوتية فى الكلام ٠٠ هذا الفعل

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٢١٨ حاشية ١٨٦ ٠

(٢) انظر : المعرفة اللغوية ٢١٨ حاشية ١٨٦ ٠

(٣) شرح ابن عقيل على ألفيه ابن مالك ٧١/٢ ٠

المضمر ؛ الذى ليس له صورة صوتية ، هو ما يطلق عليه الـ : PRO الضم لدى تشومسكى ٠

ويشرح ابن عقيل قول ابن مالك بقوله : (١)

"وقوله السابق : انصبه ٠٠ إلى آخره ، معناه أنه إذا وجد الاسم الفعل على الهيئة المذكورة ، فيجوز لك نصب الاسم السابق ٠ واختلف النحويون فى نصبه : فذهب النحويون إلى أن ناصبه فعل مضمر وجوباً ، لأنه لايجمع بين المفسر والمفسر ويكون الفعل المضمر موافقاً فى المعنى لذلك المظهر / وهذا يشمل ما وافق لفظاً ومعنى – نحو قولك : "زيداً ضربته" إذ التقدير : "ضربت زيداً ضربته" وما وافق معنى دون لفظ ، كقولك فى : "زيداً مررت به" إذ التقدير : " جاوزت زيداً مررت به" وهذا ماذكره ابن مالك ٠

أما المذهب الكوفى ، فإنه يقول بأنه منصوب بالفعل المذكور بعده ، وعلى هذا فلا يكون ذلك من مقولة الـ PRO الضم ، إذ شرطها أن تكون بنية غير صوتية ويحدد ابن مالك حالة النصب بالحتم قائلاً : (٢)

والنصب حتم إن تلا السابق ما   يختص بالفعل ، كإن وحيثما

ويشرح ابن عقيل هذا بقوله : (٣)

"فأشار المصنف ٠٠ بقوله : "والنصب حتم ٠٠ إلى آخره" ومعناه أنه يجب نصب الاسم السابق ، إذ وقع بعد أداة لايليها إلا الفعل ، كأدوات الشرط ، نحو : إن وحيثما ، فتقول : "إن زيداً أكرمته أكرمك" و"حيثما زيداً تلقه فأكرمه "فيجب نصب : "زيداً" فى المثالين ، وفيما أشبههما ، ولايجوز الرفع على أنه مبتدأ ، إذ لايقع بعد هذه الأدوات ٠ وأجاز بعضهم وقوع الاسم بعدها ، فلا يمتنع عنده الرفع على الابتداء ٠

---

(١) شرح ابن عقيل ٧٢/٢ ٠   (٢) شرح ابن عقيل ٧٢/٢ ٠

(٣) شرح ابن عقيل ٧٢/٢-٧٣ ٠

كقول النمر بن ولب : (الكامل)

لاتجزعى إن منفس أهلكتــه   فإذا هلكت فعند ذلك فاجزعى

تقديره : "إن هلك منفس"

وهذا التقدير الذى ذكره ابن عقيل ، يتفق مـع مقولـة الــ PRO الضـم ، حيث قدر فعـلاً ، ليس لـه صـورة صوتيـة ، هـو الـذى قـام برفـع المركـب الاسمى : منفس ٠ (١)

وأما مبدأ الإسقاط الذى يتطلب أن تمثل تكملات الصدر فى كل مستوى تركيبى : البنية العميقـة ، والبنيـة السـطحية ، والمسـتوى الشـكل المنطقـى ، وذلك بحيث يجب بوجه خاص أن تمثل المفاعيل : Object ولكن هـذا المبـدأ لايقول شيئا بخصوص مايكون فاعلاً ٠ وهكذا فإنه يميز بين مايسميه إدويـن ويليامز : "المشاركات الداخلية : "internal argument" والمشاركات الخارجية "external argument" ٠

يتطلـب مبـدأ الإسـقاط إذن وجـوب أن يتحقـق الأول تركيبـاً ، لكـن لايتطلب ذلك بالنسبة للثانى ، على الرغم من أن هذه المشاركات الخارجية ، يلزم وجودها كفاعلين للإسناد (إما كمشاركات أو كعناصر من قبيل الحشو)٠

ويؤلـف هـذان المبـدأن ، مبـدأ الإسـقاط ، ويتطلـب أن يكـون للجمـل فاعـلون، وجـود مايطلـق عليـه : مبـدأ الإسقـاط الموسـع " Principee extended Projection " (٢) ٠

وفيما ترى روثشتاين أن عنصرى مبدأ الإسقاط الموسع مترابطان فـى الحقيقة ارتباطاً دقيقاً ، حيث يمكن أن ينظر إلى الصدر المعجمى علـى أنـه

---

(١) انظر : شرح ابن عقيل ٢/٧٢-٧٩ ، حيث يذكر أحوالاً عديدة تتحقق فى بعضها مقولة الـ PRO الضم ٠   (٢) المعرفة اللغوية ٢٢٠ ٠

وظيفة معجمية Lexical Function ، غير مشبعة Unsaturated ، أى : غير متحقق لها ما تريد (بالمعنى الفريجى Fregean تقريباً) ما لم تزودنا بمشاركات ملائمة تفى بمطالب الأدوار المحورية التى يحددها(١) ٠

فإن تشومسكى يرى بأننا قد ننظر إلى الإسقاط الأقصى(٢) (بصرف النظر عن هذه العناصر ؛ التى هى شبه إحالية ، المركب الاسمى والجملة) على أنه وظيفة تركيبية Syntaetic function ، غير مشبعة ، ما لم تزودنا بالفاعل الذى تسند إليه (٣) ٠

ومن ثم فإن مبدأ الإسقاط الموسع ، يعد طريقة خاصة للتعبير عن المبدأ العام القائل بوجوب أن تشبع الوظائف كلها ٠

أما مونتاليبيتى ، فإنه يقدم نوعاً مختلفاً من الأدلة للقول بوجود : الضم PRO بخصائصه السالفة الذكر ، وبين ضميرى خالص فارغ emply pure pron onminal قد نسميه بالعنصر PRO ، والقسيم الفارغ للضمائر المعجمية "Lexical Pronouns" ويظهر هذا العنصر ، إما كعنصر حشو أو كفاعل لجملة ذات زمن tensed Clause مع دلالة إحالية محددة (٤) ٠

وتعد الجمل المبنية للمجهول من الجمل التى لها موقع ضمنى غير متحقق ، يحدد له الدور المحورى العادى ، الذى يحدد للفاعل ، وهو دور محورى قد ينقل إلى مايرتبط به من تركيب الجار by ٠

وقد فطن لذلك العلماء العرب ، حيث أطلق سيبويه على هذا البناء للمجهول مصطلح : "الفعل الذى لم يسم "فاعله" (٥) أى : الفاعل الضمنى

---

(١) المعرفة اللغوية ٢٢٠ ٠

(٢) الإسقاط الأقصى هنا معناه : الجملة فهى غير مشبعة تركيباً مالم تملك فاعلاً ٠
انظر : المعرفة اللغوية ٢٢٠ حاشية ١٨٨ ٠

(٣) المعرفة اللغوية ٢٢٠ ٠ (٤) المعرفة اللغوية ٢٣١ ٠

(٥) الكتاب ١/٤٢ ٠

غير متحقق ! وهذا الفاعل الضمنى يطلق عليه "نائب الفاعل" يتحدد له دور محورى ، وينقل هذا الدور – أيضا – إلى الجار والمجرور فى اللغة العربية، وقد ذكر ذلك العلماء العرب (١) ٠

كما يصدق – أيضاً – على التراكيب المشتقة ، كتراكيب التأسيم ، ماأسلفناه فى تراكيب المبنى للمجهول ، وتؤكد الأمثلة التالية ذلك :

1- The destruction of the city by barbarians.

وترجمتها : تدمير المدينة من الهمجيين ٠

2- The destruction of the city (PRO to prove apoiant)

وترجمتها : تدمير المدينة (لإثبات وجهة النظر)

هذه الأمثلة ٠ تشير إلى وجود فاعل ضمنى ، ولكنها أمثلة تختلف عن أمثلة المبنى للمجهول ، وهنا من الممكن أن يوجد الفاعل فى موقع اسمى "nominal Position" لا فى موقع المحدد DET Position ، وذلك كعنصر أشبه بالضم (٢) ٠

= نقل الحالة : "Case Transfer "

وهى عبارة عن الأزواج التى تتألف كل منها من عنصر حشوى ومشارك ، ففى المثال :

- There is aman in the room.

---

(١) الكتاب ١/٢٢٣ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ٢٣٤ وانظر : الكتاب ١/٢٢ ، ١/١٠٨ ، ١/١٧٥ ، ١٧٦ فى عمل اسم الفاعل وشروطه وكذا : ١/١٠٨ فى عمل اسم المفعول وشروطه ٠

وكذا : ١/١١٥-١١٦ ، ١/١٥٤ ، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣ فى عمل المصدر ، وشروط هذا العمل فى عمل المصادر والمشتقات بأنواعها وكذا شرح ابن عقيل ٣/٦٨ ومابعدها ٠

فإن الزوج (There - aman) يشبهان المؤلف من عنصر حشوى ، ومشارك السلسلة فى أن عضوه الأول ، يشغل موقعاً من المواقـع المرسـومة الحالـة ، وعضوه الثانى يشغل كذلك موقعا من مواقع التحديد المحورى ٠

وتنتقل حالة العنصر الأول إلى العنصر الأخير ، الذى يصبـح متهيئـاً بذلك للوسم المحورى (١) ٠

لقد أعادت التعديـلات والتطـورات التـى أحدثتهـا النظريـة فـى طورهـا الأخير ، أعادت التفكير فى مشكلة الإعراب ، وهى مشكلة تتمحـور حـول : كيف تستخدم معرفة اللغة ؟ ومن المعلـوم ، أن برامـج الإعـراب تقـوم علـى القواعد بصورة نمطية ، فالمعرب Theparser يعكس - فى الواقـع - نظامـاً ما للقواعد ، ويسأل عن الكيفية التـى يمكـن أن تحـدد بهـا هـذه القواعـد بنيـة مسلسل من العناصر يحلل كلمة كلمة (٢) ٠

إنه ينبغى ألا تؤسس المعربات Parsars ، على القواعد إطلاقاً ، بل ينبغى أن تؤسـس بـالأحرى عـن الخصـائص المعجميـة Lexical Propetties ومبـادئ النحو الكلى ، التى تحدد الأبنية عن طريق هذه الخصائص (٣) ٠

---

(١) المعرفة اللغوية ٢٣٤ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ٢٧٢ وانظر : اللغة العربية ١٧٧/٣ معناها ومبناها حول الاحتفاء بقرينة الإعراب لدى العلماء العرب ٢٠٥ ومابعدها ٠

(٣) المعرفة اللغوية ٢٨٢ وكذا اللغة العربية معناها حيث يؤكد د/ تمام حسان أن القرائن اللفظية وهى : ١- العلامة الاعرابية ٠ ٢- الرتبة ٠ ٣- الصيغة ٠ ٤- المطابقة ٠ ٥- الربط ٠ ٦- التضام ٠ ٧- الأداة ٠ ٨- النغمة ٠٠

تغنى عن العوامل ٠ وأن تضـافر القرائن كلها أو بعضها ، أو بحسب ماتقتضيه طبيعة التركيب اللغوى ، تمكن من إيضاح المعنى الوظيفى النحوى ٠

انظر : اللغة العربية معناها ومبناها ٢٠٥-٢٤٠ ٠

فالمعربات المؤسسة على القواعد ، غير معقولة من نواح معينة :

– يتزايد تعقد الإعراب تزايداً سريعاً كلما اتسعت القواعد ٠

– سوف تتطلب اللغات معربات مختلفة حق الاختـلاف ، إذا مـا كـانت هذه المعربات ، مؤسسة على القواعد ، وذلك لما يبدو من أن اللغات تختلـف اختلافاً جوهرياً ، إذا ما نظر إليها من منظور القواعد(١) ٠

وفيما يلى نقدم بعض الصور من التأثيرات الإمبيريقية ، وماتحدثه مـن تغييرات فى معايير التغيير ٠ (البارامترات) ٠

= نقل العنصر : Wh

يمكن أن يقع نقل عنصر : Wh ، فى مستوى التركيب ، ومن ثم يؤثـر على البنية السطحية ، أو فى المكون : الشكل المنطقى LF ، ومـن ثـم يؤثـر على التمثيل : LF ، لاعلى البنية هذه ٠ وتنتمى الإنجليزية إلى النوع الأول، فى حين تنتمى اللغتان : الصينية واليابانيـة إلـى النـوع الثـانى (ولـو أنـه فـى الإنجليزية – أيضـاً – نقـل العنصـر : Wh ، فـى المكـون : LF) (٢) وهكـذا يكون تنوع المادة اللغوية فى المثالين : ١ ، ٢

1- You think (Np Who) Saw John.
2- Who you think (Np e) Saw John .

	النموذج الصينى – اليابانى	النموذج الإنجليزى
البنية العميقة	(١)	(١)
البنية السطحية	(١)	(٢)
المستوى : الشكل المنطقى LF	(٢)	(٢)

بالنسبة للغة العربية ، فإنـه فـى إطـار حديثنـا عـن فرضيـة الموضـع ، وفرضية المخصص ، باعتبارهما من الفرضيات المدمجة (٣) ٠

---

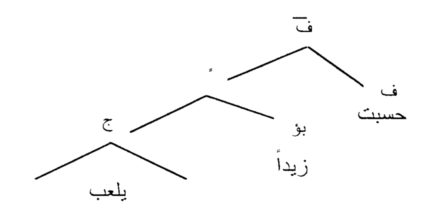
(١) المعرفة اللغوية ٢٨٢ ٠ (٢) انظر : المعرفة اللغوية ٢٨٣ ٠

(٣) انظر : اللسانيات واللغة العربية ٦٢ ومابعدها ٠

نقول بأن فرضية الموضع تجعل الفاعل والمفعول فى موقع الموضع ، فى الجملة المدمجة ، فى التركيب السطحى • ففى المثالين التاليين :

١- كان زيد جالساً •   ٢- حسبت زيدا يجلس •

نجد بأن الجملة الثانية -٢- تسند إلى بنية التحليل الشجرى التالية :

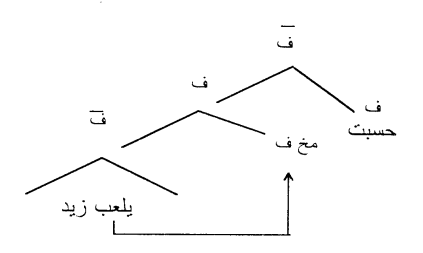


أما فرضية المخصص ؛ التى يذكرها تشومسكى : (١)

حيث يرى بأن المركب الاسمى ، لايولد فى القاعدة فى موضع لايمكن أن يأخذ فيه دوراً محورياً ، ومن ثم ، فكل عنصر يحتل موقعاً لايمنحه دوراً محورياً ، يعتبر عنصراً منقولاً ، وهذا يعنى أن : زيداً ، الذى لايسند له فعل: حسب ، دوراً دلالياً لا يمكن أن يولد فى القاعدة باعتباره مفعولاً للفعل، بل يعتبر منقولاً إلى هذا الموقع انطلاقاً من موقع أصلى ، يمنحه دوراً محورياً •

ووفقاً لفرضية المخصص ، حيث ينقل الفاعل أو المفعول ، إلى مخصص الجملة الفعلية فإننا نوضح ذلك من خلال التحليل الشجرى الآتى :

1- N, Chomsky : Lectures on government and binding, 1981 .



هذا النقل من الموضع إلى المخصص ، لاتبرره قواعد تحويلية مناسبة ، مسئولة عن هذا النقل ٠ (١) لأننا لانعرف إذا كان من الجائز أن تولد تعبيرات محيلة فى مواقع لاتمنحها دوراً دلالياً ٠

فثمة أداة بحث إذن من شأنها أن تحدد بالضبط القيود المتنوعة للنحو الكلى وأماكن أو مواضع تطبيقها ٠ وتوضح الأمثلة التالية ذلك :

A

1- Who does John believe {the Ceain that (Bill sawe)}

وترجمته : من يعتقد جون (مازعم من أن (بل راى أ))

2- What does john Know to Whom J (Bill gave ej ej)

وترجمته : ماذا يعرف جون لمن (أعطى أأ بل)

3- To Whom does Johm Know What j (Bill gave ej ej)

وترجمته : لمن يعرف جون ماذا (أعطى أ أ بل)

B

1- What J did you Wonder how j (to do ej ej)

وترجمته : ماذا تتساءل كيف (نفعل أأ)

2- How J did you wonder what J {to do ej ej}

وترجمته : كيف تتساءل ماذا { نفعل أ أ }

---

(١) انظر تفصيلات ذلك فى : اللسانيات واللغة العربية ٦٢-٦٣ ٠

ونلاحظ من الأمثلة السابقة :

أن نظرية الفصل تخرق الأمثلة : ١ ، ٢ ، ٣ في المجموعة : A ، وذلك لأن تركيب Who قد نقل أبعد مما ينبغي ، ولكن الجمل المناظرة في نموذج اللغتين اليابانية والصينية ، كما يلاحظ هوانج ، هي جمل صحيحة مع وجود تراكيب الـ Who في أماكنها الأصلية .

ولذا نستنتج أن قيود نظرية الفصل تطبق على مبحث التركيب الحقيقي، أي على صور تمثل البنية السطحية أو القواعد التي تشكلها ، لا على صور التمثيل المنطقي ، أو القواعد التي تحول إليها الأبنية السطحية .

وسبب ذلك أن نموذج الإنجليزية ، يختلف عن نماذج الصينية واليابانية في البنية السطحية ، لا في المستوى ، التمثيل المنطقي . (١)

ويذكر تشومسكي أن أفعالاً مثل : Believe ، في اللغة الإنجليزية ، يمكن أن تسند الإعراب إلى مركب اسمي باختراق حد الجملة ، الذي عادة ما يكون حاجزاً مانعاً ، لكل وسم إعرابي (وكذلك يكون مانعاً حد كل إسقاط أقصى) . (٢)

هذا الإسناد الذي يعتبره تشومسكي استثنائياً ، يتحول في نهاية المطاف إلى إعراب كلي ، بالنظر إلى أن كل اللغات التي لها أفعال ، مثل : Believe في حدود علمنا -- تسند إعرابيا إلى المركب الاسمي الذي يسلك سلوك المفعول .

أما في اللغة العربية : فإن كل الأفعال المنتمية إلى طبقة أفعال المراقبة ، تسند إعرابها عبر حد جملة أو حد إسقاط أقصى بطريقة استثنائية(٣) .

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية Cno .

2- N, Chomsky : Remark oncare grammar .
- N, Chomsky : ms Pisa : Scuola normal Superiore, 1979 .

(٣) اللسانيات واللغة العربية ٦٤ .

أما بالنسبة لترجمة الأمثلة السالفة إلى اللغة العربية ، فإن النتائج ، التى ذكرها تشومسكى للأمثلة ١ ، ٢ ، ٣ فى المجموعة : A ، فإنها تنطبق على اللغة العربية ٠

ففى المثال الأول : ١- من يعتقد جون (مازعم من أن بل رأى أ)

حيث يرتبط الأثر بأداة الاستفهام ٠

وفى المثال الثانى : ٢- ماذا يعرف جون لمن (أعطى أ أ بل)

حيث الأثر الأول مرتبط بـ : ماذا ، وحيث الأثر الثانى مرتبط بـ : من

وفى المثال الثالث : ٣- لمن يعرف جون ماذا (أعطى أ أ بل)

حيث الأثر الأول مرتبط بـ : ماذا، وحيث الأثر الثانى مرتبط بـ : من (١) ٠

ومعنى هذا ، أنه إذا صحت الجمل الخبرية التالية ، لاتصح الجمل الاستفهامية المتولدة عنها بالسؤال عما تحته خط ، والجمل الخبرية هى :

١- يعتقد جون مازعم من أن بل رأى **شخصا ما** ٠

٢- يعرف جون أن بل أعطى **شيئا ما** لشخص ما ٠

٣- يعرف جون أن بل أعطى شيئاً ما **لشخص ما** ٠

كما يصح بالنسبة للغة العربية - أيضاً - ما أشار إليه تشومسكى بخصوص الأمثلة : ١ ، ٢ فى المجموعة : B ، فالبنية العربية المناظرة للبنية : ١ ، صحيحة ، فى حين أن البنية المناظرة للبنية : ٢ ، ليست صحيحة ٠

ففى المثال الأول : ١- ماذا تتساءل كيف (نفعل أ أ)

حيث الأثر الأول مرتبط بـ : ماذا ، والأثر الثانى مرتبط بـ : كيف٠

وفى المثال الثانى : ٢- كيف تتساءل ماذا (نفعل أ أ) ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٢٨٥ حاشية ٢٧٦ ٠

حيث الأثر الأول مرتبط بـ : ماذا ، والأثر الثانى مرتبط بـ : كيف ٠
ومعنى هذا أنه لو صحت الجملة الخبرية : ١ ، وصحت الجملة الاستفهامية المتولدة عنها بالسؤال عما تحته خط ، وهى الجملة التى تناظرها البنية : ١، وتصح أيضاً الجملة الخبرية : ٢ ، لكن لاتصح الجملة الاستفهامية عنها بالسؤال عما تحته خط ، وهى الجملة المناظرة ، للبنية : ٢ ، والجملة الخبرية هى :

١- تتساءل كيف تفعل **شيئاً ما** ٠

٢- تتساءل **عن الطريقة** التى تفعل بها **شيئاً ما** ٠ (١)

وبعد ذلك ، نستطيع أن نخلص إلى أن ترابط البنية العميقة بالبنية السطحية عن طريق قاعدة : انقل "الألفا" إنما هى فرضية إمبيريقية ، وأن قاعدة : " انقل الألفا" ذات خصائص محددة ، تتضمن الموقعين المترابطين عن طريق النقل ٠

وأنه من غير الممكن - بصفة خاصة - أن تباعد بالمعنى المحدد بنيوياً أحد الموقعين على الآخر بأكثر مما ينبغى (٢) ٠

كما نستطيع أن نعتقد فى أن البنية السطحية بنية مشتقة من البنية العميقة ، بتطبيق قاعدة : "انقل الألفا" وقد يتصور هذه القاعدة بصورة بديلة على أنها تنسحب فى الواقع على البنية السطحية ، كى تجرد منها ، عن طريقها - أى القاعدة البنية العميقة ٠

---

(١) انظر : المعرفة اللغوية ٢٨٥ حاشية ٢٨٦ ٠

(٢) المعرفة اللغوية ٢٩٠ ٠

ومعلوم أن مستوى التمثيل : الشكل الصوتى ، مشتق البنية السطحية عن طريق قواعد المورفولوجيا والفوتولوجيا ، ويعبر عن الجمل فى هذه المستوى بالصورة الصوتية ، مع تعيين حدود المكونات (١) ٠

أما مستوى التمثيل : الشكل المنطقى : فيشتق من البنية السطحية ، عن طريق قاعدة : "انقل الألفا" لتحديد الحيز ، لكنه لايخضع فيما يبدو ، لقيود نظرية الفصل (٢) ٠

إن وحدات النحو الكلى من ثم ، تتحدد على أساس من هذه الافتراضات، مع القيم المحددة لمعايير التغيير ، بالنسبة لبنية كل من التراكيب العميقة والسطحية والمنطوقة والمنطقية ٠

ومن المفترض أن المستوى : الشكل الصوتى والشكل المنطقى ، هما الحدود المشتركة interface ، بين البنية الشكلية Formal ، والمكونات الأخرى للعقل/ الدماغ ؛ التى تتفاعل مع ملكة اللغة (بالمعنى المحدد فى هذه المناقشة) فى استخدام اللغة فى التفكير والتأويل والتعبير(٣) ٠

قمة مبدأ يطلق عليه : "مبدأ المرآة" للعالم بيكر ، يجزم هذا المبدأ بأن طبقية البنية المورفولوجية ، تعكس البنية التركيبية بالمعنى المحدد لذلك ، فمثلاً إذا ما كانت اللغة تتمتع ببنية مورفولوجية تشير إلى تطابق الفعل مع فاعله ، وإلى صورة المبنى للمجهول أنها هى البنية :

---

(١) انظر تفصيلات ذلك فى : مظاهر النظرية النحوية ١٨٥ ومابعدها ، ونظرية تشومسكى اللغوية ١٧٠ ومابعدها ٠

(٢) انظر المعرفة اللغوية ٢٩٠-٢٩١ ٠

(٣) انظر : المعرفة اللغوية ٢٩٢ ٠

(Verb - Passive- agreement)

لزم حينئذ أن تطبق عملية البناء للمجهول قبل التطابق ، كما يطابق المبنى للمجهول فاعله السطحى ، كما فى :

- The books were read .

وهو الوضع العادى فى اللغات ذوات السمات المورفولوجية (١) .

* * *

(١) المعرفة اللغوية ٢٩٣ .

شـرح النـص الأدبــى

منـهج وتطبيقه

أ٠د٠ محمد غنيمى هلال

تحقيق د٠ جمال الدين رضوان*

تقديم المحقق :

الحديث عن أستاذنا العلامة الدكتور **محمد غنيمى هلال** يطول ولايتسع له المقام ٠ ومهما طال الحديث عنه فلن نوفيه حقه ٠ وخير مـايقدم هنـا هـو الإشارة الموجزة إلى صفاته ؛ فنقول : إنـه عـالم جليـل ، موسـوعى ، واسـع الأفق ، عميق الفكر ، له رسالة ، منهجى ، يجمع بين الموضوعية والذاتية ، وبين الجانبين : النظرى والتطبيقى ، مـع تأسـيس الثـانى علـى الأول ، وهـو صاحب موسوعة النقد الأدبى ، ورائد الدراسات الأدبية المقارنة ٠ أصيـل ، يعى الماضى ويصله بالحاضر ، ويواكب التطور والتجديد ، ويربـط القوميـة بالعالمية أو الإنسانية ٠

وإذا قرأنا عمله الذى نحن بصدد نشره **لأول مرة** ، ولاحظنا أنـه كتـب منذ أكثر من اثنين وأربعين عاما ، فسوف يتضح لنـا أن أسـتاذنا كـان رائـدا فى فن 'شرح النص الأدبى' إلى جانب ريادته فى الدراسـة الأدبيـة المقارنـة فقد بـدأه بتقديـم منهـج متطـور فـى شـرح النـص الأدبـى ، دقيـق التخطيـط ، واضح المعالم ، بين الخطوات، جامع لما ينبغى أن يدرس ، وكيف يدرس؟٠

(*) وكيل وزارة التعليم العالى سابقا ٠

ثم ثنى بتطبيق لهذا المنهج في شرحه لسينية شوقى الأندلسية ؛ وقد سار في هذا الشرح مع المنهج الذى قدمه خطوة خطوة ، ونقطة نقطة ، وأفاض فيه- في حدود الموضوع - من اطلاعه الواسع وثقافته المتعددة الجوانب ؛ فتناول مسائل لغوية وبلاغية ، وجوانب تاريخية ، ولمحات جغرافية ، ومعلومات سياسية ، ونواحى نفسية ، ونظرات صوفية . ووصف وحلّل ، ووازن ونقد، وحكم وعلّل ، وجمع بين المتماثل ، وميز بين المتشابه ، وعرض واختار ، مبينا أوجه الاختيار والتفضيل ، وخرجنا من شرحه بصورة واضحة عن شوقى وفنه الشعرى . وبلغ من براعته ، ونفاذ بصيرته ، وعمق وعيه ، وقوة إدراكه للحقائق - أن القارىء يكاد يحس أن الشارح للنص هو شوقى نفسه ؛ ذلك أنه كان رفيق الشاعر ونصه، ودخيلهما، في كل كلمة أو جملة أو عبارة ، وفى كل معنى أو فكرة ، وفى كل إحساس أو عاطفة ؛ وبهذا كشف أسرار النص ، وعرف خباياه ، وليس بعد هذا بلوغ للغاية فى الشرح .

وفى رأيى أن هذا العمل - فى وقته - يمثل ريادة فى هذا المجال . وله قيمة أخرى ؛ فهو أول عمل ينشر لأستاذنا الجليل فى فن "شرح النص الأدبى" .

أما عن قصة هذا العمل ونشره فأقول : إنه عبارة عن محاضرات ألقاها أستاذنا الجليل على طلاب الليسانس بكلية دار العلوم فى العام الجامعى ١٩٥٦/١٩٥٥ . وقد نقلتها من أحد هؤلاء الطلاب فور امتحانه فيها ، وكنت يومئذ فى الفرقة الثالثة بالكلية نفسها . وظلت نسختى عندى منذ ذلك الوقت أى منذ أكثر من ثنتين وأربعين سنة .

وتشتمل المحاضرات على المنهج أو كيفية شرح النص الأدبى ، ثم مقدمات للشرح ، ثم الشرح الإجمالى للقصيدة كلها ، ثم تقسيم للقصيدة ، وبيان أجزاء كل قسم ، ثم الدراسة التفصيلية وقد تناول فيها القسمين الأول والثانى من القصيدة ، ووقف عند نهاية شرح البيت السابع والسبعين ، وبقى منها ثلاثة وثلاثون بيتا تشتمل على بقية القسم الثانى والقسم الثالث بأكمله ٠ ولعلنا نلقى هذا الجزء المتبقى ؛ حتى يكتمل شرح القصيدة ٠

وكنت أتوقع أن يقوم أستاذنا الجليل بنشر هذا العمل فى حياته ٠ ولكنه لم ينشر ٠ وبعد وفاته رحمه الله انتظرت أن ينشر إلى جانب مانشر من مؤلفاته بعد رحيله ٠ وانتظرت طويلا ولم ينشر ٠ ومن ثم تحولت هذه المحاضرات إلى أمانة عندى واجبه الأداء ، وتزايد ثقل هذه الأمانة على كاهلى مع الأيام ٠ وكان لابد من أدائها راحة لنفسى ، ووفاء لأستاذى الجليل، وحفظا لتراثه القيم ، فتوجهت إلى الأستاذ الفاضل الدكتور حامد طاهر عميد كلية دار العلوم ، وعرضت عليه الأمر ، فقرر على الفور نشرها فى سلسلته الجامعية الرائعة "دراسات عربية إسلامية" ٠

فقمت على الفور بمراجعه المحاضرات ونسخها من جديد تمهيدا للطبع والنشر ، وحرصت كل الحرص على المحافظة عليها ، كما هى بصورتها وألفاظها وعباراتها ٠

غير أنى قمت بعمل إضافى - دعت إليه الضرورة - يتمثل فيما يلى :

١- وضع عنوان عام مناسب لهذا العمل بدلا من كلمة "محاضرات" وقد اختار الأستاذ الفاضل الدكتور حامد طاهر العنوان الذى ينشر به هذا العمل وهو "شرح النص الأدبى : منهج وتطبيقه" ٠

٢- وضع بعض العناوين الفرعية للتوضيح والتنظيم ٠

٣- عمل الهوامش ، ماعدا أول هامش ، فهو من عمل أستاذنا العلامة، وكان ملاحظة وردت فى ثنايا الكلام ، فنقلتها إلى الهامش ، تعليقا على شيء مناسب لها ٠

٤- وضع علامات الترقيم ٠

٥- تصحيح أخطاء وقعت فى نسخة الطالب الذى نقلت عنه ؛ إذ كان يكتب عن السماع للمحاضرة وهى تلقى ٠ ومن المعتاد أن يقع الناسخ على هذا النحو فى أخطاء بسبب عدم دقة السمع ، أو الوهم ، أو السهو ، أو فوت كلمة ، أو جملة ، أو عبارة ٠ فهذه الأخطاء ليست من المحاضرة فى ذاتها ، وإنما هى من نسخ الطالب ٠

٦- قضت الضرورة فى حالات قليلة جدا بتغيير كلمة أو زيادة أخرى٠ وقد وضعت الزائدة بين قوسين معقوفين على نحو ماهو معروف عند المحققين ٠

وبعد : فإننى وقد أديت الأمانة إلى صاحبها أستاذى الجليل وأسهمت بنصيب ما فى حفظ تراثه القيم ، لأشعر بسعادة لاتوصف بالأداء والوفاء ٠ وأحمد الله تعالى على فضله وتوفيقه ٠ كما يسعدنى أن أحيى روح الوفاء والنبل لدى الأستاذ الفاضل الدكتور حامد طاهر عميد كلية دار العلوم الذى يسر أداء الأمانة وسبيل الوفاء ، وكان له فضل نشر هذا العمل الرائع ٠

وعلى الله قصد السبيل وبه التوفيق ،،

المحقق

منهج شرح النص الأدبى

يتألف المنهج من ثلاثة عناصر ، هى :

١- مفهوم الشرح ٠

٢- البحث عن الأفكار والمعلومات اللازمة لشرح النص ٠

٣- تنظيم الأفكار والمعلومات بعد جمعها ٠

١ - مفهوم الشرح :

شرح نص : هو فهمه ، ثم الحكم عليه فى معناه ، ولفظه ، وجملته ، وأجزائه ، وكلماته ٠

إذن : مبدؤنا الاعتداد بالنص أولا ٠ والخضوع له خضوعا يشبه خضوع العالم للحقائق ؛ يكتشفها ويشرحها ٠ فالأساس هو النص الذى يراه الشارح له من خلال فهمه وشعوره به ٠ ولكن النص مدار هذا الفهم وهذا الشعور ؛ فلا ينبغى إذن أن نفرض على النص شخصيتنا ، ولا أن نجمع المعلومات التى لاترتبط به ؛ لكى نثير الإعجاب بسعة اطلاعنا ٠٠٠ بل يجب أن يكون للنص من ناحيته الموضوعية شأن كبير ، وأن تكون ذاتية الشارح له محدودة به ، دون أن تتمحى تلك الذاتية انمحاء مطلقا ٠

فليس الشرح استرسالا فى حديث متشعب الأطراف بمناسبة موضوع النص ٠ كما أنه لايصح أن يكون مجالا للإعراب عن فيض الشعور الذى أثاره الموضوع فينا ٠ حتى فى فى الأمثال وأقوال الفلاسفة من الكتاب لايصح أن يتخذ النص ذريعة لإظهار سعة اطلاع القارئ فى الميادين التجديدية ٠

إذن : فليكن النص نصب أعيننا ، بحيث نتجنب الشرود إطاعة لداع آخر من دواعى ذاتيتنا ٠

بل ليكن همنا أن ننفذ فيه ، وأن نجعل أفكارنا متعلقة به ؛ لنستخرج منه كل خصائصه ومايحتوى عليه من أفكار ، ومايمكن أن يوحى به من صور ٠ ومن هنا نصل إلى ماهو جوهر النص ولبه : وهو أن نحاول أن ننسى بادئ الأمر أفكارنا وعواطفنا ، ومالنا من اتجاهات وميول ومزاعم ؛ لنثير للكاتب من عواطف وأفكار واتجاهات ، ونبحث عن المنابع التى أمدتها، ونخلق من حولها البيئة التى فيها نشأت ، ونمت وتفتحت ٠

فليس الشرح بمجرد التعبير عن استثارة النص لمزاجنا الخاص وطبائعنا ، لننتهى من ذلك إلى حكم يكون بمثابة رد فعل مباشر سريع للقراءة ٠ ولكنه – أى الشرح – على الأخص نفوذ وتأمل وتفكير فى ثنايا النص ، قد تكون نقطة البدء فى الشرح ٠

هذه الانفعالات الفردية التى لايمكن تجنبها لأول وهلة ، ولكن يجب أن ننتهى بها إلى حكم مبنى على أسباب ، واسع النظر ، شامل ، يستحق أن يطلق عليه اسم النقد ٠

وبعبارة أوجز : يجب أن نبذل جهد الطاقة لنستبدل بالانفعالات الفردية الدراسة الموضوعية ٠

ولاشك أنه لايمكن أن نتجرد كلية من أنفسنا ، ويزيد فى صعوبة ذلك أننا فى حكمنا على النصوص القديمة نرجع أخيرا إلى عقليتنا ، أو مالنا من فهم قد يبعد كثيرا عن بيئة المؤلف وأفكاره ٠٠

ولكن هذا مرده إلى النقص فى قدرتنا على الانتقال إلى عصر الكاتب أو الكتاب الذين نشرح لهم بفضل مالنا من حاسة النقد القوية المرنة ٠ وهكذا يكون الانتقال هو المثل الأعلى الذى ننشده ، ولانصل إليه مادامت الشروح هى فهم للنص قبل الحكم عليه ٠ وهو مايجب محاولته بقدر الاستطاعة ٠ وبتبحرنا فى الدراسة يمكن أن نتعرف على مصادر العمل الأدبى ، وبيئته ، وعلى أثره ونتائجه ٠

ولكل نص خصائص جوهرية فيه أو متعلقة به ، وليست هذه قط موضع مناقشة أو جدال ، وإنما يقصد إلى استخراجها وعرضها ٠ ويبدأ الخلاف فيها حين تأويلها ؛ أى الحكم عليها ٠ ويستطاع الوصول إلى إنقاص هذا الخلاف وتقليله فى بعض وجهات النظر فى هذا التأويل بفضل وعلى ضوء الحقائق التاريخية(١) ٠

فلكل فكرة أو عاطفة فى عقل مؤلفها معنى واحد لامعنيان ؛ ففى كل تأويلين للنص :

تأويل دقيق ٠

وتأويل غير دقيق ؛ أى أقل تحديدا ومطابقة للظروف التاريخية أو العناصر التى تعاونت على خلق الكاتب أو الشاعر ومجتمعه ٠

ويستعان على الاهتداء إلى الصواب بالطرق الفنية التى استعان بها الكاتب فىتوصيل فكرته أو عاطفته إلينا من ترتيب الكلمات ، ومعانى

---

(١) ملاحظة من المؤلف : "الناحية التاريخية هى روح دراسة النص والنقد الحديث ، وتتبع الآن فى فرنسا بوجه خاص ؛ لأنها الطريقة المثلى" ٠

الألفاظ فى عصره والمحسنات اللفظية ، ثم بتعدد الروايات ، أو بمسودة للموضوع إذا وجد هناك سبيل لذلك ، خصوصا المودات الحديثة كمسودات شوقى وغيره ·

فالمعنى والصياغة كل منهما وسيلة إلى مراجعة الآخر وفهمه ، شأنهما فى ذلك شأن الكل فى علاقته بأجزائه ، أو شأن النص ومايحف به من قرائن ·

وبهذا يستعان على حذف الكثير من المعانى التى لم يراع فيها الرجوع لمثل هذه الأدلة ·

وهناك مواهب كثيرة تعين على الإجادة فى الشرح · منها :

(أ) حدة الشعور ، ودقة الفهم ، والمرونة فى وضع المرء نفسه موضع الكاتب ، وحب النص حبا يحمل على توثيق العلاقة بين القارئ والمؤلف ، وحسن الذوق ودقته اللذان يساعدان المرء على تمييز الجيد من الغث والقبيح من غيره ·

(ب) الحاسة الخلقية ، وهى حاسة حب الخير والخلق ·

(ج) الخيال الذى يتمثل به المرء الأشياء وصورها وألوانها ·

ولكن أهم هذه المواهب جميعا موهبة فهم النص ؛ لأنها أقربها إلى الموضوعية ، وأبعدها عن الذاتية ، ولأن بها يتحرز عن الاستعاضة عن فكرة المؤلف بأفكار وأوهام تبتعد عن المقصود من النص · وهى أقوى أداة للشرح ؛ لأنها توصل إلى الحقيقة ، وتهدى إلى قواعد النقد · وهى كالمرآة

تتراءى فيها الصور على حقيقتها ؛ وبالرغم من ذلك لايصح أن نقضى على المواهب الأخرى ، ولكن يجب أن نسيطر عليها ، ونخضعها لسلطاننا ·

خلاصة : "فهم النص ، ثم الحكم عليه ، ثم نبحث عن العناصر التى أمدته ، وأثرت فيه من أدبه القومى ، لا الأدب المقارن ، ونلاحظ الموضوعية فى الحكم ؛ فلا ندخل شخصيتنا فيه ، ونلاحظ التاريخ فيه الخ··" ·

وواضح من هذا أن الصفة الجوهرية لشرح نص ماهى التحديد ؛ أى : الدقة والضبط اللذين يستخدم فيهما كل ماسبق أن ذكرنا من مواهب · كما نطبق على كل نص بحسبه ؛ فكل شرح يمكن استخدامه فى جملته ، أو فى تفاصيله فى قطعتين متشابهتين فى موضوعهما هو شرح تافه غث قليل القيمة ·

ولاينطبق شرح على نصين ؛ فمهما يكن من التشابه بين النصين ، فهناك خلاف بينهما فى أصلهما ، ومصدرهما ، وما أحاط بهما من ظروف تاريخية ·

فليس هناك نصان متشابهان تمام التشابه فى الأدب ، كما أنه ليس هناك وجهان متفقان تمام الاتفاق فى الطبيعة ·

قد يوجد هناك تشابه كبير بين شخصين ، حتى لايستطاع تمييزهما لأول وهلة · ولكن بالتأمل والتحليل الدقيق تظهر الفروق واضحة · وهذا شأن النصوص ؛ فهناك كثير من الفروق الدقيقة بين النصوص تجعل شرحها يختلف اختلافا جوهريا دائما ·

الدقة تنحصر فى استطلاع خصائص النص التى توضح طابعه وتميزه عن غيره · ويتحقق ذلك بفهم فكرة المؤلف ومدى خضوعه لما سيطر عليه

من أفكار ، وذكريات خاصة ، وتداع للمعانى التى قرأها وهضمها ، ومن الصور التى رسمها ، ثم طابع تعبيره الخاص بما فيه من اختيار الألفاظ وصياغتها ٠

وبالجملة : إذا كان للذوق دور فى شرح كل نص من النصوص لايمكن التخلص منه كل التخلص ، فلا أقل من محاولة إدراك هذا الشرح إدراكا عمليا بالوقوف عند النص والخضوع له والتعرف على دقائقه ، بدون تحيز ، وبدون سيطرة أفكار سابقة ، وبدون الخضوع لنظام يطبق تطبيقا حرفيا على كل شرح ٠

فعلى المرء أن يستخدم مواهبه فى استجلاء الخصائص الموضوعية ، وفى استيضاح الفكرة الأصلية فى عصرها وبيئتها ، ثم تأويلها فى حذر ، دون أن نفرض عليها العصور اللاحقة ٠٠ ودون أن نتجاوز النص ، أو نقف دونه ، بل نتمشى معه بغية الحصول على جوهره ، والوصول إلى شرحه شرحا دقيقا ، من غير أن ننقص منه شيئا ، أو نضيف إليه شيئا ٠٠

٢- مرحلة البحث عن الأفكار :

أو الإعداد للشرح ٠

أو البحث عن المعلومات اللازمة لشرح النص ٠

إذا أردنا نطبق النظرية السابقة كان علينا أن نقوم بأمرين هما :

الأول : نبين كيف نجمع المواد والأفكار التى منها يتكون الشرح ٠

الثانى : نبين كيف نرتب وننظم قولا أو كتابة ٠

وسنبين الآن مايجب أن نعمله فى الأمر الأول :

أول مايجب علينا هو أن نقف وجها لوجه أمام النص وحده ، نقرؤه قراءه عميقة على مهل لينفذ فيه الفكر ، وتتولد فيه بالتأمل الخواطر التى احتوى عليها النص ، ثم ندونها تدوينا ابتدائيا أوليا ثم ينظم فيما بعد • ولتكن القراءة الأولى فى أوضح طبعة وأوفاها ••• ويستعان بعد ذلك – عند الحاجة – بالطبعات الأخرى وبخاصة تلك التى ظهرت فى حياة المؤلف• وقد يستتبع القراءة الأولى قراءة النص مرات أخرى •

والقصد من هذه القراءة فهم النص فى جملته ، ثم فى تفصيله •

أولا : المعنى الإجمالى :

بقراءة النص قراءة تفَهم نهتدى إلى الحقائق لجهاته الآتية :

(أ) **المعنى العام للنص** : أى الفكرة الأساسية أو العاطفة التى يتعرض النص لشرحها ، ويكشف عن نواحيها • وهنا يجب الوقوف عند الفهم ، ولايصح تعديه إلى التقدير والحكم ؛ فيجب أن يعتمد المرء على التفكير ، واستجلاء الحقائق ومشاهدتها •

وهذه أهم خطوة فى الشرح ، إذا أخطأ المرء فيها فقد ضل طريقه ، ولم يكن لشرحه من قيمة •

وليس من السهل كما يبد وذلك لأول وهلة أن تستنطق الكاتب أفكاره وحدها ، ولاشىء سواها • بل هناك من ذوى الخبرة والمطلعين من يخترعون فى هذه المرحلة من الشرح ؛ لوجود مظاهر كثيرة متشابهة للفكرة

الواحدة ، وفى كل نص مظهر واحد من هذه المظاهر ، أو صفة واحـدة مـن هذه الصفات يجب العثور عليها وحدها دون خلطها بغيرها ٠

جمع الأفكار قبل تحليلها ومعرفة المعنى العام :

يجب استجلاء الطابع الخاص للفكـرة فـى بسـاطتها أو فـى تركيبهـا إذا كانت مكونة من عناصر مختلفـة ، وفـى مغزاهـا العـام ، وفـى درجتهـا مـن العموم والشمول ، أو من الخصوص والنسبية ، أو بعبارة أخـرى : فـى كـل ما يكسب شكلها بهاء دون زيـادة أو نقص ، أو دون مبالغـة فـى شـأنها ، أو تهوين منها ٠

وهنا يجب أن تتوافر للشارح حاسة النقد القوية ، مع ذكاء كثير ٠ فقد يكون النص محتويا على فكرتين أو أفكار تربطها رابطة ضعيفـة ، كمـا فـى الأدب العربى ٠

وقد تكـون الفكـرة ذات مقدمـات تنتهـى إلـى نتيجـة ، أى مرتبـة ترتيبـا منطقيا ٠ وقد تكون القطعة جزءا من كل ؛ مثـلا منـاظر مـن مسـرحية ، أو صفحـة مـن كتـاب ، أو مـن قصـة ؛ أو جـزء مـن خطبـة طويلـة ، أو مـن قصيدة٠

وفى هذه الحالات جميعها يجب أن نلاحظ ارتباط المعانى فى جملتها ، بعضها ببعض ، ثم ارتباطها بالأصل الذى أخـذت عنـه ، وعلاقـة كـل جـزء منها بما يجاوره ، ثم كيفية ترتيبها المنطقى والنفسى ٠

وليست الفكرة التى يعـرب ويبيـن عنهـا النـص المشـروح فكـرة ميتـة لاحياة فيها ؛ لأنها بمجرد التعبير عنها تكتسب وجودا مسـتقلا يفـرض نفسـه حتى على مؤلفه ٠

وبهذا تظهر علاقة المعنى بـالتعبير عنـه ؛ فيجب لتوضيـح المعنـى أن ينظر من قريب إلى الصيغة التى صاغها فيها المؤلف ، ومـا لمعـانى الجمل من خصائص تؤثر فى المعنى ، وكذلك لترتيب هذه الجمل وعلاقته بتوضيح الفكرة ؛ فقـد يتتبـع المؤلـف الفكـرة فـى طبيعتهـا ليعـبر عنهـا تعبيرا دقيقـا ، ويرتبهـا ترتيبـا منطقيـا • وقـد يحيد عـن ذلـك حيـن تتحكـم فيــه الصياغـة والمحسنات اللفظية • ومن المهم ملاحظة هذا فى بيان المعنى العام •

ويجب الملاحظة والتنبيه على الطـابع الفنـى أو الخلقـى العـام للنـص ، وهو الصفة النفسية البارزة فيه من حزن أو فـرح ، ومـن غضـب أو حقـد ، ومن جدّ أو استهتار ، ومن سخرية أو تهكـم ، ومـن تعمـق أو سـطحية ، ثـم من ترتيب المعانى ترتيبا نفسيا أو منطقيا •

وبمثل هذه القراءة أو هذا الفهم نسـتطيع أن نقـف علـى المعنـى الدقيـق للقطعة ، وعلى مايربط بين أجزائها من وحدة تتسم بطابع الحياة والوضوح•

(ب) أصول الفكرة ، ومصادرها الخارجيـة ، وأثـر النـص الأدبـى فـى الكتاب المعاصرين لمؤلفه :

وقد نظرنا فى النـص حتـى الآن إلـى فكرتـه الأصليـة العامـة ، وإلـى خصائص هذه الفكرة فى طريقة العرض لها ، ولكن باعتبارها وحدة منعزلـة قائمة بذاتهـا • وهـذه ناحيـة ضيقـة ، وأفـق ضيـق ، قـد تنطبـق علـى قطعـة صغيرة من الشعر الوجدانى – يندرج تحته كل الأشعار من مدح ، أو رثـاء، أو وصف الح – أو على قصة قصيرة ، أو على السطور الأولى من كتاب ، إذا كان المؤلـف غير عميـق فـى أفكـاره ، وإذا لـم يكـن للفكـرة أصـول فـى الحاضر ، أو أصل فى نشأتها •

ولكن كبار الكتاب ذوى الفكر الواسع العميق تختمر الفكرة فى رءوسهم زمنا طويلا قبل التعبير عنها ، ويمهدون لها زمنا طويلا ، ويرعونها فى نفوسهم قبل أن يخرجوها للناس • ومع احتفاظهم بطابعهم الخاص فى كل معنى من معانيهم ، فإن كل صفحة فى مؤلفاتهم نقطة تلاق لأفكار كثيرة استقوها من ثقافتهم ؛ فهى مرحلة فى طريق تطورهم •

ولأجل أن نفهمها يجب علينا أن ننزلها منزلتها من حياة المؤلف وعصره ، وأن نبين مكانتها فى مؤلفاته ؛ ولذلك تجب قراءتها أولا على النحو الذى بيناه فيما سبق ، ثم الرجوع بعد هذا إلى ماسبقها من عمل المؤلف الأدبى لاستطلاع ماينبئ عنها منه •

فإذا عدنا لقراءتها بعد ذلك كان فهمنا لها خيرا من فهمنا السابق ؛ إذ ندرك أصولها البعيدة ، وماتعاون على خلقها من آراء وأفكار اكتسبت بها حياة جديدة ••

ولايكفى استخراج أصول الفكرة المنطقية والعاطفية من عمل المؤلف نفسه ، بل يجب أن نحاول الوقوف على مصادرها الخارجية من عمل الكاتب نفسه • وحين ذلك تكمل نظرتنا إليها ، ونكون قد قمنا بدراستنا الجوهرية الهامة التى بها نستطيع أن نقوم النص الأدبى ، وننزله فى شرحنا المنزل اللائق به ، فننسب ذلك إلى ما قد يكون أثر فى المؤلف من مؤثرات خاصة أو عامة ، داخلة فى الأدب القومى أو خارجة عنه •

ويتطلب منا هذا أن نبحث فى الفكرة من نواحيها الآتية :

(أ) مصدرها : هل المؤلف مدين فى فكرته العامة للقطعة فى النص السابق من سابقية ؟ مثلا منظر من مناظر مسرحية شوقى – هل هناك

ذكريات سابقة ، أو معان متداعية تلاقت فكونت الفكرة التى فى النص ؟ – مثلا شوقى فى سنينيته التى فى الأندلس ٠

وقد لايكون للمؤلف إلا فضل تنظيم أجزاء الفكرة تنظيما لايتجاوز به كثيرا ماسبق له تحصيله – مثلا الخيال المصنوع أو وصف الصحراء ٠

(ب) علاقة الفكرة بالحقيقة التى تعبر عنها فى الحياة وفى الطبيعة :

لأن الفن فى جوهره تسجيل للطبيعة ، ولمظاهر الحياة تسجيلا مدفوعا بدوافع خاصة لغاية خاصة ٠ وقد يكون موضوع النص ما استملاه الكاتب من حياته الخاصة الفكرية والعاطفية من حب ، أو بغض ، أو محاضرات٠ وهذا كثير فى الشعر الوجدانى العربى ٠

وقد يعبر الكاتب عن نفسه ، أو عن عواطف نفسه ، تعبيرا غير مباشر بقصة يجعل بطلها يتكلم بلسانه ، ويظهر فى مواقفه ٠

وهنا تجب مقارنة المعنى الإجمالى للنص بالحقيقة من أى نوع كانت ٠ مثلا حقيقة فردية أو اجتماعية تأثر فيها المؤلف بقراءته ، أو بأسفاره ورحلاته ، فألبسها ثوبا يبعد كثيرا أو قليلا عن الواقع ، ويخالفه نوع مخالفة٠ وأحيانا يستوحى الكاتب الفكرة التى فى نصه من الحياة العامة فى عصره ، أو فى العصور السابقة ، ومن كتب التاريخ التى يزيد فيها ، أو ينقص ، أو يبالغ فى وقائعها ، ويحرفها تحريفا يتفق مع مايدعو إليه؛ ليستجيب بكل ذلك إلى حالات خاصة من حالات العصر ، من تيار فكرى ، أو فلسفى ، أو تقليد سائد من التقاليد ، أو نظام وطنى ، أو اجتماعى كان هو المسجل له ٠ ولكنه تأثر به فى إدراكه نوعا من التأثر – مثلا شوقى له ناحية وطنية فى كيلو باترة ؛ لترتيبه الحوادث فيها ، بحيث تؤدى إلى تنبيه المواطنين إلى الناحية الوطنية ٠

(ج) أثر النص الأدبى فى الكتاب المعاصرين لمؤلفه – للكاتب الذى نؤرخ له – وما ألهمهم به من معان واتجاهات عامة ٠ وهذا سبب هام لفهم النص فى بيئتـه ونشأته ؛ لأننا لانستطيع أن نفهم النص حق الفهم إلا إذا اعتددنا بالكاتب وعصره ٠ والنقد التاريخى أهم اتجاه فى النقد الأدبى ؛ يقول "رينان" الفرنسى : "يجب أن يكون إعجاب المرء تاريخيا ؛ لئلا يصير إعجابا أعمى" ٠ وليس للنص فى خارج نطاق العصر الذى كتب فيه كل ماله من معنى وقيمة ، بل ليست له قيمته الحقيقية ومعناه الحق ٠

وهنا أنبه لأمر ذى أهمية بالغة ، وهو : أن الشرح ليس بنقد أدبى خالص ، كما أنه ليس بالتاريخ الأدبى البحت ، ولكنه أساس لهما ؛ إذ هو الدراسة التحليلية التى تنبنى عليها الحقائق العامة ٠

وهذه الحقائق هى موضوع النقد وتاريخ الأدب ٠ وإذن لاتنحصر الأهمية فى الشرح بالاطلاع على عوامل تأثر الكاتب بسابقيه وعصره ، ثم تأثيره فيه ؛ لكى نطلق لأنفسنا العنان فى سرد هذا التأثر أو ذاك التأثير أفكارا مجردة ٠ بل يجب ألا نذكر منها إلا ماله علاقة بالنص الذى نشرحه؛ لنستخلصه منه ٠

ثم ينبغى ألا نذكر لموازنة المعانى المتشابهة مع النص إلا النصوص التى يمكن أن تكون قد أثرت فى الكاتب ؛ لأنها هى التى ترتبط بالنص ارتباطا مباشرا دقيقا ٠

خلاصة : وبالاختصار يجب أن نبذل وسعنا فى تقمص شخصية الكاتب، ونلاحظ مايحيط به لدى تولد الفكرة فى نفسه ؛ إما بدوافع داخلية نفسية مأخوذة من حياته الخاصة ، ومشاعره الكمينة فيه ٠ وإما بدوافع خارجة عنه ، ثم نتابع نمو تلك الفكرة بفضل ما للكاتب من ثقافة جديدة ، ثم

نعود بعد ذلك إلى نفوسنا لنقيسها ، ونقدرها ، ونحكم عليها بتفكيرنا ، بعد أن نكون قد نفذنا إلى خصائص تكوينها التاريخى ؛ أى أننا لانحكم إلا بعد معرفة الأسباب التاريخية •

ثانيا : المعانى التفصيلية : بعد أن فرغنا من دراسة المعنى الإجمالى نعود إلى التفصيل ؛ ولهذا يجب أن نقرأ النص من جديد ، جملة جملة ، وكلمة كلمة ؛ لنلاحظ خصائص هذه الأجزاء التى تتكون منها وحدة المعنى الإجمالى • وغرضنا من هذه القراة تفصيل القول فى أمرين : المعنى ، والمبنى :

أما المعنى ، فنقصد به الأفكار التفصيلية للنص ، أى مايحتوى عليه النص ، سواء كان مشتملا على فكرة ، أو عاطفة ، أو حقيقة تاريخية •

وأما المبنى ، فهو الناحية الفنية للقطعة من أسلوب ، ومن خصائص التركيب فى مفرداته وجمله • ولنبدأ الآن فى كيفية شرح كل منهما :

دراسة المعنى :

عند قراءتنا للوقوف على معنى الفكرة ، يجب أن نثبتها فى تكوينها ، فإذا كانت واضحة التركيب ، سهلة ، كان لامحل لوضعها فى صورة أخرى تشرح المقصود بها • وقد يكون غموضها ناشئا عن المبالغة فى الإيجاز • وحينئذ توضع فى جملة مساوية للمعنى ، وقد يكون غموضها ناشئا من أن ألفاظها تحتمل أكثر من معنى ، وحينئذ يجب أن تصاغ فى ألفاظ أخرى لاتحتمل معنيين ، ونفهم بها كل المعانى التى يحتملها النص ، ولكن على أن تناقش هذه المعانى ؛ ليبرهن على المعنى الذى قصده المؤلف بوساطة

الدراسة العميقة ، والقرائن المختلفة ، وعلاقة المعنى الخاص بالمعنى الإجمالى •

وإذا كانت الفكرة دقيقة على الفهم ذات خصائص قد يسهل على الفهم العادى خلطها بخصائص لمعان أخرى متشابهة ، وجب تحديدها ، وبيان خصائصها ؛ لتوضيح معناها الدقيق •

وإذا كانت معقدة شائكة ، وجب تحليلها لعناصرها ، مع بيان العنصر الجوهرى الذى تكونت حوله ألفاظ العناصر الأخرى ، وعلاقة هذه العناصر بعضها ببعض •

وهنا يجب أن يبين المؤثرات التى أثرت فى هذا المعنى التفصيلى :

أهو تقليد لمعنى آخر ؟ أم مما استوحاه الكاتب من ذكرياته وثقافته دون نظر إلى تقليد خاص ؟

أهو صدى لمادته عامة أو خاصة ؟ أم هو صورة لطابع العصر ؟ أم وليد قريحة المؤلف وعواطفه ؟

أم هو محض اختراع من الكاتب ؟ أم تغيير للحقيقة التى رآها تغييرا قريبا أو بعيدا من الحقيقة •

ثم يشار إلى صفة المعنى العامة من قوة أو ضعف ، ومن ندرة أو ابتذال ، ومن تعمق فى التفكير أو ضيق فى الأفق ، ومن قدرة على الإقناع والإيحاء •

وبالجملة يشار إلى كل الصفات التى يمكن أن تتميز برد المعنى إلى صيغته الخاصة • ثم ندرس كيف يرتبط كل جزء من أجزاء المعنى التفصيلى بسابقه ولاحقه •

وبالجملة يشار إلى كل الصفات التى يمكن أن تتميز برد المعنى إلى صيغته الخاصة ٠ ثم ندرس كيف يرتبط كل جزء من أجزاء هذا المعنى التفصيلى بسابقه ولاحقه ٠

وبالجملة أو بالاختصار علينا أن نتتبع هذا المعنى التفصيلى فى :

١- فى نفس المعنى الأصلى : أصله وتكوينه وطبيعته ٠

٢- فى علاقته بالمعنى السابق واللاحق ٠

٣- فى علاقته الخارجية بالكاتب وعصره، وبالمجتمع والتقاليد ٠

ومن هذه النواحى الثلاث نستطيع أن نقف على كل المعانى ونركزها حول كل فكرة من أفكار النص ٠

دراسة المبنى :

المبنى : هو الناحية الفنية للعنصر فى صياغته ٠ وكل كاتب يضفى على الفكرة صورة خاصة به ، وطابعا تظهر فيه شخصيته ٠ (أريد أن أقول: إن الأسلوب نفسه يكسب الفكرة روعة وقوة إذا كان رائعا قويا ، حتى ولو لم تكن الفكرة كذلك ؛ فهناك مثل فرنسى يقول : "إن روعة أسلوب عرض المشكلة نصف حل لهذه المشكلة") ٠

وقد يعبر عن هذا بالأسلوب ٠ ولكن علينا أن ندخل فيه دراسة المفردات فى معناها وموقعها فى الجملة ، وكذلك الدراسات النحوية التى هى الأساس الصحيح لفهم المعنى فهما دقيقا ٠ وقد يصعب علينا وخاصة فى اللغة العربية تحديد الفرق بين المعانى : معانى بعض المفردات قديما وحديثا ، فإن هذا مجال لم يكد يطرق بعد ، وعلينا نحن أن نقتصر فيه على مانستطيع استنباطه من النصوص المختلفة ٠

على أنه لايتعرض لشرح الكلمة شـرحا صرفيـا أو لغويـا إلا إذا كـانت ذات وضع خاص ، أو معنى خاص أو اشتقاق خاص ، يقتضى التنبيه عليـه، وإلا لم يتعرض إلا للأسلوب ٠ ويجب شرح الفـرق بيـن لغـة المؤلـف ولغـة عصره ، وما استعمله هو من كلمات واصطلاحات قديمة أو حديثة ٠

مثلا : البارودى كان يرتفع بمسـتوى العربيـة بالنسـبة لعصـره ، حيـث كانت تنتاب العربية حمى قاسية فكان يحلق بخيالـه الشـاعرى ٠ وكـذا يوجـد العكس ؛ أى يوجد من نزل بمستوى العربيـة عـن مسـتوى عصـره ، بقصـد التبسيط ، كالمازنى ، وتيمور ٠

وهنـا لايحسـن الوقـوف عنـد الشـرح ، بـل يجـب تعليلـه وبيـان أسـبابه الفردية والاجتماعية ، من استجابة لدواعـى العصـر ، أو لمجـرد نزعـة فـى الكـاتب ، مـع التنبيـه علـى نزعـات الكـاتب الفنيـة أو العلميـة ، والكلمـات المبتذلة ٠ وأحيانا يحسن استعمال هذه الكلمات المبتذلة – وغير المبتذلة ٠

ومـا دراسـة الكلمـات والتعبيرات إلا وسـائل لـدرس الفكـرة وفهمهـا ، وليست غاية فى ذاتها ٠ ولذلك يجب أن تكون تابعة لدراسة الفكـرة وملحقـة بها ٠

أما دراسة الأسلوب ، فهى سهلة ، وتتطلب مايأتى :

١– علاقة الفكرة بالتعبير عنها ٠

٢– ثم ينبه على ما إذا كانت الجملة تحليلية ، أوتركيبية (تجميعية)٠٠٠

٣– ثم هل هى ؛ أى الجملة مما يضيف فكرة جديدة إلى المعنـى العـام ، وما علاقتها بالمعنى العام ، وبغيرها ٠

٤- ثم هل هى جزلة ، قوية ، رقيقة ، سلسلة · وقد يضطرنا كل هذا إلى التعرض لبيان صفات الكلمات فيها وموقعها ·

علينا بعد هذا أن نختم البحث ، وختام البحث هو النتائج العامة التى هى النتائج التجميعية المأخوذة من التحليل الذى قمنا به ·

إذن : لن نأتى فى هذه الختام بجديد يذكر ، غير أننا ننظم فيه الأفكار والقضايا العامة التى سبق أن ذكرنا سندها فى دراستنا التفصيلية ، فنجمع فيه ما كان متفرقا ، ونوضح ماسبق أن أشرنا إليه مجرد إشارة ·

ونختصر ماسبق أن أطلنا فيه ، ونؤكد ماقد يفوت فهمه على القارئ أو السامع لدقته ، ونعمم ماذكرناه خاصا فى أثناء الشرح جامعين ذلك كله ، بحيث تظهر به وحدة ماقمنا به من دراسة مركزين المعلومات حول القطعة ومؤلفها وعصره ·

ولذلك يتعرض فى هذا الختام لمثل المسائل الآتية :

هل أثرت القطعة فى الجنس الأدبى الذى كتبت فيه ؟

هل كشفت عن قانون عام خضع له الكتاب ؟

هل أثرت فى تطور الفن الأدبى من ناحية ما ؟ وما أثرها فى تاريخ الأسلوب الادبى مثلا ؟ وما مكانها فى الكتاب الذى أخذت منه ؟·

ومادلالتها على المؤلف وعصره – أى ومامدى هذه الدلالة ؟

ثم كيف تقبلها المعاصرون للمؤلف ؟

ثم نحكم بعد ذلك عليها : أهى صادقة كل الصدق ؛ أى مامدى مطابقتها للحقيقة على حسب ما كان يرى المعاصرون ، ثم على حسب مانرى نحن ·

٣- **تنظيم الأفكار والمعلومات بعد جمعها :**

بعد أن جمعنا هذه المواد للأفكار التى يتكون منها الشرح · بقى علينا أن نرتبها ؛ لنعرضها كلاما أو كتابة · ويغلب أن يعرض الشرح شفويا فى جامعات فرنسا وفى مدارسها الثانوية ، ولكن جرت العادة كذلك بأن يكتب الطالب أو المدرس مايعرضه ، وقد ينشره على الناس ·

إذن : سواء كان العرض شفويا أو تحريريا يجب تنظيم المعلومات وترتيبها ·

ومن الواضح أن الصفات العامة للنص هى أول مايجب علينا أن ننبه إليه ، ويشتمل بيان هذه الصفات على مايأتى :

١- نبين المعلومات والحقائق التاريخية التى ظهر فى بيئتها النص ، متأثرا بها ، لأن بها يدرك طابعه وخصائصه ·

٢- إذا كان العرض شفويا نقرأ بعد ذلك القطعة بصوت عال ·

٣- يوضح مكان القطعة من الكتاب الذى أخذت عنه ، أو من العمل الأدبى للمؤلف ، ونبين مايشغله من مكانة فى تطور أفكاره هو ، أو فى تأليف المسرحية أو القصة مثلا ·

٤- بعد هذا تعرض الأفكار العامة أو العاطفة التى يتحدث عنها المؤلف، ونحلل عناصرها إذا كانت ذات عناصر ·

٥- نبين الطريقة التى سلكها المؤلف لعرض هذه الأفكار ، وذلك بتقسيم النص أقساما على حسب أجزاء الفكرة التى يعرضها ، أو العاطفة التى يعبر عنها ، ويلحق بهذا بيان أجزاء القصيدة أو القطعة الشعرية ·

٦- نسرد بعد ذلك الصفات الأدبية والخلقية العامة فى القطعة ·

٧ - تأتى بعد ذلك المعلومات الخارجة عن الحدود الضيقة للنص ولكنها متعلقة به ، والتى لم يك من المناسب ذكرها فى المعلومات التاريخية العامة التى مهدنا بها لقراءة النص ٠

والرابع والخامس والسادس من بين رءوس هذه المسائل هى أهمها ٠ على أن الترقيم الذى أثبتناه ليس جامدا ؛ فقد تقتضينا طبيعة الشرح أن نقدم فيه بعض التقديم ، أو نؤخر بعض التأخير ، كما سيتبين من كلامنا تفصيلا عن كل نقطة ، أو كل مسألة على حدة ٠

١- حين نحاول أن نخلق حول النص البيئة التى وجد فيها ، يكون همنا طبعا هو الشرح التاريخى الممهد لميلاد هذا النص ، ولهذا الشرح التاريخى كبير فضل على الخصائص الفنية ٠ وإحلال النص محله من البيئة، ومن العصر وسيلة إلى تقدير ما للمؤلف من شخصية ، ومن جهد٠ هذا ولاينبغى الاسترسال فى سرد معلومات عامة ليس لها ارتباط مباشر بالنص٠ ويختصر فى هذه النقطة ٠ ويقتصر على المعلومات التاريخيةالعامة؛ وتستقى بعض المعلومات التفصيلية التى تستنتج من النص لتقال فى آخر الشرح وليست هناك قاعدة فاصلة فى ذلك ، بل هذا متروك لفطنة القارئ ٠

٢- لابد بعد من قراءة النص إذا كان العرض شفويا - النبرات ٠ يجب مثلا إخراج الحروف من مخارجها الخاصة بها ، ومراعاة الجد فى موضع الجد ، والمرح حيث يقتضى المرح ٠

٣- ربط النص بما سبقه ، ويمكن تقديم هذا الربط على القراءة ، وذلك إذا كان النص لايمكن فهمه إلا بإحلاله محله من العمل الأدبى - للمؤلف - الذى أخذ منه ٠ مثلا إذا كان منظرا من مسرحية ، أو جزءا من

قصة . أما إذا كان مستقلا بعض الاستقلال ، فيحسن تأخير هذا الربط عن القراءة .

٤- عرض الفكرة العامة فى النص .

٥- بيان أجزاء النص التى تكون الفكرة العامة . والأمران - أى ٤و ٥ - مرتبطان ببعضهما تمام الارتباط ؛ فالأول بيان خلاصة النص وعرضها ، والثانى يتعلق بطريقة عرض الألفاظ . والأول مرتبط بالمعنى نفسه ، والثانى مرتبط بالشكل الذى ظهر به المعنى عند المؤلف . ولكن الأول أساس للثانى ومقدمة له ؛ ولهذا يحسن ، بل ينبغى تقديمه عليه ؛ لأن الفكرة هى أساس القطعة ، والنص والأجزاء التى عرض فيها المؤلف فكرته بمثابة الثوب الخارجى لها .

٦- بيان الصفات العامة الأدبية ، والنفسية ، والخلقية ، والفلسفية للقطعة . ويمكن تقديم هذا من الشرح على سابقيه ، كما يمكن تأخيره عنهما، ويمكن وضعه فى نهاية الشرح ، على حسب تقدير الشارح والظروف التى تقتضى التقديم والتأخير .

٧- المعلومات التاريخية التفصيلية التى لم يكن لها مكان فى الإجمال الذى تحدثنا عنه فى النقطة الأولى .

ومن هنا يتبين أن ترتيب النقط ليس حاسما ، أى ليس نهائيا ، بل يمكن تأخير بعضها وتقديم البعض الآخر . وقد نضطر إلى إغفال بعضها إذا لم نعثر على معلومات فيه ، ولكن بحثنا فيها جميعا يجعلنا نقترب من درجة الكمال المنشود بقدر المستطاع .

هذا مايتعلق بعرض المعنى الإجمالى .

أما المعنى التفصيلى ، فيأتى بعد ذلك · وليست هنا قاعدة يجب اتباعها فى كل حال ، بل الأمر متروك لحسن ذوق القارئ الشارح ·

ولكن يستحسن بيان بعض توجيهات :

ينبغى أن يراعى فى أجزاء النص مار اعيناه فى مجموعه ، فكل جزء منها هو كل بالإضافة إلى مافيه من أفكار وجمل ؛ ولذا يراعى فى دراسته مارا عيناه فى المجموع ؛ فندرس الفكرة العامة فيه وأجزاءها وخصائص الصياغة الفنية فيه ، وتأثر المؤلف فى كل ذلك بغيره ، وما إلى ذلك مما ذكر فى دراسة النص كله ·

ويأتى أجزاء دور الختام · وهو ماسبق أن تحدثنا عنه من سرد النتائج التجميعية التى حصلنا عليها سردا إجماليا ، يبين خصائص الفكرة ، وفضل الكاتب فيها ، ومدى توفيقه فى عرضها ·

والنقطة الأخيرة يندرج فيها خصائص أسلوبه ، ثم نحكم على قيمتها النسبية فى عصره وبيئته ؛ لننتهى من ذلك إلى الحكم عليها على حسب مانرى نحن حكما مطلقا غير مقيد بالعصر والبيئة ، قد يقرب من الحقيقة ، وقد يبتعد عنها بتدخل الذاتية فيه ·

وهنا يجب التحرز من المبالغة ؛ لئلا نلحق بالنص كل ماتعلمه عن حياة المؤلف أو عصره ؛ بل علينا أن نلزم حدود النص فى تعليقنا ؛ لئلا نحمله مالا يحتمل فى ذكر نتائج عامة لاترتبط به ·

التطبيق : شرح القصيدة السينية لشوقى

مقدمـــة :

تتضمن المعلومات التاريخية التى يستعان بها على فهم القصيدة٠

كتب شوقى هذه القصيدة فى فترة من حياته ، ذاخرة بالأحداث الجسام التى كان لها أكبر الأثر فى تطوره الفكرى ، وفى وطنيته ، وفى شعره ٠ فقد نظمها فى عام ١٩١٨م بعد أن انتهت الحرب العالمية الأولى ٠ وكان شوقى إذ ذاك منفيا فى بلاد الأندلس منذ أوائل سنة ١٩١٥؛ ذلك أنه كان شاعر البلاط فى مصر ؛ ولد ، ونشأ بباب اسماعيل ، وكان شاعرا للخديوى توفيق ، وللخديوى عباس الثانى وتوضيحا لذلك نقول :

لما أعلنت الحرب العالمية الأولى كانت مصر تابعة اسما لتركيا ، وفعلا لانجلترا ٠ وكانت الحركة الوطنية فيها ذات اتجاه ساقتها إليه الحوادث ، فمنذ أن عرفت مصر ماتم من اتفاق بين انجلترا وفرنسا سنة ١٩٠٤م بإطلاق يد الأخيرة فى شمال افريقيا ، على أن تطلق يد انجلترا فى مصر ؛ انهارت على الأثر آمال مصطفى كامل وأتباعه ممن كانوا يأملون فى عون الأوربيين ، وخاصة فرنسا ، وتطلعت الأنظار إلى تركيا دولة الخلافة الإسلامية ٠ وكانت الوطنية موجودة كما هى الآن : وطن مستقل وجلاء يتطلع إليه الح ؛ ولكنها لم تكن وحدها فى الساحة ، بل هناك أيضا الناحية الدينية التى كانت أكبر وأقوى مما هى عليه الآن ٠

فالوطنية فى الوقت الحاضر ترفض الاحتلال ، وتريد الاستقلال ، أما فى تلك الأيام الماضية فكانت قومية من أجل الإسلام ؛ فإذا استعان الوطنيون بتركيا أو تعاونوا معها ؛ فلاشئ عليهم فى ذلك ؛ مادامت دولة مسلمة مثل مصر ، بل كانت مقر الخلافة الإسلامية فى ذلك الوقت ٠

نقول : تطلعت الأنظار إلى تركيا طمعا فى طرد الأجنبى المحتل ٠ فلما أعلنت الحرب العالمية كانت مصر تميل إلى جانب الأتراك والألمان ضد انجلترا وفرنسا ، وأثارت إقامة الخديوى عباس الثانى فى تركيا آنذاك شكوك الانجليز ؛ فخلعوه ، وأعلنوا الحماية المؤقتة على مصر ، وولوا مكانه "حسين كامل" وبذا تعرض كل من كان متصلا بالخديوى السابق المخلوع لغضب الانجليز ، كما تعرض لهذا الغضب أيضا الوطنيون ورجال الحزب الوطنى ٠

وقد أنشأ شوقى فى هذه الآونة قصيدة أخرى له ، يريد أن يتقى بها غضب الانجليز من جهة ؛ فهو يتملقهم ٠ ومن جهة أخرى يرى أن فى قطع علاقة مصر بتركيا تمهيدا لتحقيق استقلال مصر بعد فترة الحماية المؤقتة ؛ ولكن أبيات تلك القصيدة الأخرى تنم عن وفائه لاسماعيل وأولاده، ومنهم عباس الثانى المخلوع ، ولتركيا ٠ وفيها يتوجع شوقى لما حل بالبلاد من كوارث ، ويلقى بعض التبعة على مسلك بعض المواطنين قبل الحرب ، وتزلفهم للانجليز ، وانشغالهم بالعداوة فيما بينهم عن مقاومة المحتل ؛ ثم يعرب فى صراحة عن خطورة الموقف ، وأنه له مابعده من نتائج ٠ ونذكر من تلك القصيدة هذه الأبيات(١) ٠

يقـول :

الله يشهد ماكفـرتُ صنيعـةً	فى ذا المقام ولاجحدت جميلا
وهو العليمُ بـأن قلبىَ موجـعٌ	وجعا كـداء الثاكلات دَخيـلا
مما أصابَ الخلقَ فى أبنائهـم	ودها الهـلال ممالكـًا وقبيلا
أألخونُ اسماعيلَ فـى أبنائـه	ولقد وُلدتُ بباب اسماعيـلا ؟

(١) الشوقيات ١/١٨٤-١٨٦ ٠

ثم يقول :

جرت الأمورُ مع القضاء لغاية وأقرَّها مـــن يملكُ التحويـلا
هل كـان ذاك العهدُ إلا موقفًــا للسلطتيـن وللبـــلاد وبيـــلا
يعتــز كّل ذليـــل أقـــوام بـــه وعزيزكـم يُلقى القيادَ ذليـــلا
دفعت بنافيه الحوادثُ وانقضت إلا نتائـج بعــــدها وذيـــولا
وانفــضَّ ملعبُه وشاهُده علـــى أن الرواية لم تتم فُصـــولا
فأديتمُ الشحنــاء فيمـــا بينكـم ولبثتم فى المضحكات طويـلا
كُلٌّ يؤيدُ حــزبَه وفريقـــــه ويرى وجود الآخرين فُضُولا

فلم يمنع شوقى ماتملق به الانجليز اتقاء لهم من أن يعرب عن وطنيته، وعن توجسه لما آلت إليه البلاد ؛ ولهذا نفاه الانجليز من مصر ، وتركوا لـه الخيار فى الإقامة ببلد محايد فاختار اسبانيا .

ولقد أحسن شوقى لوعة المنفى ، وأن مصيره أصبح مرتبطا من قريب بمصير وطنه ، ودفعه ذلك إلى الإعراب عن سخطه على المحتل ، وعلى المواطنين الأذلاء الذين كانوا أداة فى يد العدو .

وندع شوقى يعبر عن لوعته لفراق وطنه ، ويعرب عـن سـخطه على أعوان الانجليز من حكام مصر ؛ فيقول :

"إن للنفى لروعة ، وإن للنأى للوعة ، وقد جرت أحكام القضـاء ، بـأن نعبر هـذا المـاء ، حيـن الشـر مضطـرم ، واليـأس محتـدم ، والعـدو منتقم ، والخصم محتكم ، وحين الشامت جذلان مبتسم ، يهزأ بالدمع وإن لم ينسجم. نفانا حكم عجم ، أعوان العدوان والظلـم ، خلفنـاهم يفرحـون بذهب اللُّجم ، ويمرحون فى أرسان يسمونها الحكم .

ضربونا بسيف لم يطبعوه ، ولم يملكوا أن يرفعوه أو يضعوه ٠٠ سامحهم الحاكم فى حقوق الأفراد ، وسامحوه فى حقوق البلاد ، وماذنب السيف إذا لم يستح الجلاد؟"(١) ٠

وقد اختار شوقى لمنفاه مدينة "برشلونه" ، وهى ميناء كبير فى شرقى اسبانيا ، وربما يكون قد اختارها ليظل على أهبة العودة إلى الوطن ، ريثما تحين الفرصة ٠ وهاهو ذا شوقى فى منفاه طليقا من قيود الوظيفة ، ومن تقاليد البلاط ، ويطول به المنفى ؛ فيرسل إلى أصدقائه وذويه ، يطلب منهم تزويده بكتب خاصة بالثقافة العربية والأدب العربى فى اسبانيا ، مثل "نفح الطيب" للمقرى ، و"قلائد العقيان" للفتح بن خاقان ٠

وتوافر لشوقى من الفراغ مابه يفكر فى ذلك الأدب العربى الاسبانى ، ويهضم تلك الثقافة ، وتهيأت له بذلك كله عوامل تغير بعيدة الأثر فى آرائه وأفكاره ، ستظهر نتائجها فى آخر سنة له فى المنفى وهو ما سنراه فى القصيدة التى نحن بسبيل شرحها ٠

وقد صدر لها شوقى بمقدمة نثرية مسجوعة ؛ فأكثر نثره كان يميل إلى السجع ، وذلك لأنه كان مولعا بالشعر ، فكان يتغنى بكلامه هازجا بمقاطع السجع ، حتى كأنه يقول شعرا ٠

يهمنا أن ننبه منها على الحقائق الآتية :

إن شوقى أقام فى برشلونه ، لم يبرحها ، حتى وضعت الحرب أوزارها فى ١٩١٨/١١/١١م ، ولم يتمكن طوال تلك الفترة من زيارة الأندلس ؛ ذلك أن حكم النفى كان قد حدد إقامته فى برشلونه ، فلم يكن له أن يخرج منها ؛

---

(١) أسواق الذهب ص ٢٧ ومابعدها ٠

فلما انتهت الحرب أتيح له أن يتنقل فى ربوع اسبانيا ، يدل على ذلك قوله فى تلك المقدمة : "أصبحت وإذا العوادى مقصرة ، والدواعى غير مقصّرة"٠ ولكن لم يكن قد سمح له بالعودة بعد إلى وطنه ؛ إذ ظل فى منفاه قرابة عام بعدانتهاء الحرب ، وأتاح له ذلك زيارة الأندلس على نحو ماشرح هو فى مقدمته للقصيدة ٠

وقد انتفع فى هذه الزيارة بما حصل قبل من ثقافة فى أثناء إقامته فى برشلونه ؛ وكانت تلك الثقافة فى جوهرها عربية ٠ ويحدد شوقى تأثره فى تلك الزيارة ، أو فى تلك القصيدة بالبحترى المتوفى عام ٢٨٤هـ / ٨٩٨م ، وقد اقتفى أثره فى البحر والقافية ، وقليل من الكلام والصور ، ثم نهج نهجه فى الوقوف على الآثار وبكائها فى سينية البحترى ، ومطلعها :

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جَدَا كل جبس

ولكن بقى الفرق بين الشاعرين شاسعا ، كما سنرى فيما بعد ٠

وهذه القصيدة سجل لعواطف الشاعر وأفكاره ، وتقرير ، ووصف لما رأى من آثار اسبانيا ، وتأثيرها فى نفسه فى تلك الفترة العصيبة التى كان يقيم فيها فى حمىّ الانتظار لتقرير مصيره ، وبعد الأيام والساعات لمعرفة هذا المصير ٠ وكان وطنه فيها يتوقع كذلك تقرير مصيره بعد الحرب ٠ ونرى أثر كل ذلك فيما نظم شوقى من مشاعر وأفكار ، وفيما استنتج من دروس التاريخ وعبرة الأيام ٠

استمع إليه يقول :

القصيدة (مقدمتها ونصّها)(١) :

---

(١) الشوقيات : الطبعة الثانية ٥٢/٢ ومابعدها ٠ طبعة د٠ الحوفى ٢٠٣/١ ومابعدها ، وهى فيها بعنوان : روعة الآثار العربية بالأندلس ٠

الرحلة إلى الأندلس :

لما وضعت الحربُ الشؤمى أوزارهَا ، وفضحها اللهُ بين خلقه ٠ وهتك إزارهَا ، ورمّ لهم ربوع السلم وجدد مزارها ، أصبحت وإذا العوادى مقصرة ، والدواعى غير مقصرة ، وإذا الشوق إلى الأندلس أغلب ، والنفس بحق زيارته أطلب ، فقصدته من برشلونه وبينهما مسيرة يومين بالقطار المجد ، والبخار المشتد ، أو بالسفن الكبرى الخارجة إلى المحيط ، الطاوية القديم نحو الجديد من هذا البسيط ٠ فبلغت النفس بمرآه الأرب ، واكتملت العين فى ثراه بآثار العرب ٠وإنها لشتى المواقع ، متفرقة المطالع ، فى ذلك الفلك الجامع ، يسرى زائرها من حرم إلى حرم ، كمن يمسى بالكرنك ويصبح بالهرم ، فلا تقارب غير العتق والكرم : طليطلة تطل على جسرها البالى ، واشبيلية تشبل على قصرها الخالى ، وقرطبة منتبذة ناحية بالبيعة الغراء ، وغرناطة بعيدة مزار الحمراء ٠ وكان البحترى رحمه الله رفيقى فى هذا الترحال ، وسميرى فى الرحال – والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال – فإنه أبلغ من حلى الأثر ، وحيا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبر ، ومن قام فى مأتم على الدول الكبر ، والملوك البهاليل الغرر، عطف على "الجعفرى" حين تحمل عنه الملا ، وعطل من الحلى ، ووكل بعد "المتوكل" للبلى ؛ فرفع قواعده فى السير ، وبنى ركنه فى الخبر ، وجمع معالمه فى الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد امتلأت منها البصيرة وإن خلا البصر ، وتكفل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه٠ وسينيته المشهورة فى وصفه ليست دونه وهو تحت كسرى فى رصه ورصفه ، وهى تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار ؛ قال صاحب الفتح القسى فى الفتح القدسى بعد كلام : "فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحترى فى وصفه ، تجدوا

الإيوان قد خرت شعفاته ، وعفرت شرفاته ، وتجدوا سينية البحترى قد بقى بها كسرى فى ديوانه ، أضعاف مابقى شخصه فى إيوانه . وهذه السينية هى التى يقول فى مطلعها :

صنت نفسى عما يدُنس نفسى   وترفعت عن ندى كل جبس

والتى اتفقوا على أن البديع الفرد من أبياتها قوله :

والمنايا مواثل وأنو شر   وان يزجى الجيوش تحت الدرفس

فكنت كلما وقفت بحجر . أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحترى إيوان كسرى   وشفتنى القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتمت هذه الكلمة الريضة . وأنا أعرضها على القراء راجيا أن سيلحظونها بعين الرضاء ، ويسحبون على عيوبها ذيل الإغضاء" .

والبيت الأخير من هذه القصيدة ينتظم فكرتها العامة والرسم الذى بنيت عليه :

وإذا فاتك التفات إلى الما   ضى فقد غاب عنك وجه التأس

فالشاعر فى هذه القصيدة بين الحاضر والماضى ؛ الحاضر بما يسوده من قلق وأسى واضطراب ، ومن هجس الخاطر بين الرجاء واليأس لنفسه ولأمته . ثم الماضى بما أسفر عنه من درس عظام : فيها مايسر ، وفيها مايسوء ، ولكنها فى كلتا حاليتها عظة لو تنفع الذكرى ؛ فعلينا وضعها نصب أعيننا ؛ لنهتدى بها فى الخروج من مأزق الحاضر .

علاقة القصيدة بما سبقها :

ملاذ المرء بالتاريخ اعتبارا واتعاظا موضوع محبب إلى نفس شوقى ، بل إنه فى العربية فارس الحلبة • وقد رأيناه - مثلا - فى همزيته التى قالها فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى انعقد فى جنيف فى سبتمبر عام ١٨٩٤(١) وكان إذ ذاك فى السادسة والعشرين من عمره - ينهج هذا النهج من استخلاص دروس من حوادث التاريخ • ويهيب فى هذه الدروس بأبناء أمته العربية والإسلامية أن يتعظوا بالماضى •

ونذكر من قصيدته تلك هذه الأبيات :

هكذا المسلمون والعرب الخا	لون لا مايقوله الأعداء
فبهم في الزمان نلنا الليالى	وبهم فى الورى لنا أبناء
ليس للذل حيلة فى نفوس	يستوى الموت عندها والبقاء

ونضرب مثلا آخر من قصيدة له تمت بصلة كبيرة لقصيدته التى نشرحها الآن ، ألا وهى رثاء "أدرنة"(٢) نظمها فى سقوط هذه المدينة التى كانت من أهم المدن العثمانية فى مقدونيا ؛ حين أخذها البلغار من الأتراك سنة ١٩١٢ فى الحرب البلقانية •

وفى هذه القصيدة تظهر اسبانيا لأول مرة فى شعر شوقى ، قبل النفى بعامين • وفيها يسمى شوقى "أدرنة" الأندلس الجديدة ، ويناظر بين فقد الأتراك لها وفقد المسلمين قديما للأندلس(٣) •

---

(١) الشوقيات طبعة دار الكتب المصرية ١٧/١ ومابعدها • وعنوان القصيدة ثم "كبار الحوادث فى وادى النيل" •

(٢) المصدر السابق ٢٣٦/١ ومابعدها وعنوان القصيدة ثم "الأندلس الجديدة" •

(٣) انظر الأبيات ٤-٧ من القصيدة •

نقرأ هذه القصيدة ، ونرى بواعثها فى استخلاص العبرة من التاريخ فى الأبيات :

إن الألى فتحوا الفتوح جلائلا دخلوا على الأسد الغياض وناموا

ومابعده من القصيدة •

وقد أبدع شوقى فيها ما شاء فى استنهاض الهمم ، وإلهاب العزائم ، وإيقاظ من يحلمون بالمجد دون أن يعملوا له •

ونخص بالذكر هذه الأبيات من تلك القصيدة :

ياأخت أندلس عليــك ســــلام	هوت الخلافة عنك والإسـلام
نزل الهلال عن السمـــاء فليتها	طويت وعم العالمين ظــــلام
أزرى به وأزاله عـــن أوجـــه	قدر يحط البدر وهو تمــــام
جرحان تمضى الأمتان عليهما	هــــذا يسيــل وذاك لايلتـام
بكما أصيب المسلمـون وفيكما	دفن اليراع وغيب الصمصام

على أن شوقى فى هذه القصيدة التى نشرحها له فى موقف يختلف عن القصائد قبلها ؛ فهو من قبل يشعر بشعور العربى المسلم ، ويتغنـى باعتباره فردا من أفراد تلك الجامعة الكبيرة المنطويـة تحت لـواء الجنس العربـى أو الدين الإسلامى ، كما رأينا فى أبياته السـابقة ؛ ثـم إنـه يستملى دروسه مـن الحوادث التى تناهت إليه أخبارها فيما قرأ من حديث الأنباء ، وفيما تصفح من كتب التاريخ ؛ ولكنه الآن يشعر شعور المواطن الذى مسه الضر ، كما مس وطنه مصـر ؛ يتوجـع لغربتـه عنـه ، كما يتوجع لما فيـه الوطـن من بأساء•

فهو يخوض غمار الحوادث أحيانا ، ثم إنه يتصفح الآثار ، بعد أن كان يستقى الأخبار ، ويستنتج منها دروس العظة •

وللآثار جلال وروعة ؛ إذ هى بقية التراث ورسوم التاريخ ؛ ولهذا كان شوقى فى هذه القصيدة يحتاج إلى عاطفة مشبوبة ، وإلى نبع فياض من الشعور ٠

موضوع القصيدة "الأفكار العامة والعاطفة فيها" :

جعل شوقى عنوان قصيدته "الرحلة إلى الأندلس ، ولكنه مهد لها بوصف حاله هو قبيل الرحلة ٠ وفى هذا التمهيد نرى شاعرا فى لوعة الاغتراب ، تقدمت به السن ؛ فهو يحاول أن يستعيد ذكريات الصبا وجنونه٠ ثم يدفعه الحنين إلى الصبا إلى حنين آخر لمسرح ذكرياته ومهد شبابه مصر، التى لم يزده اغترابه عنها – على طوله – إلا تعلقا بها ؛ وهاهو ذا مقيم على حبها – فى برشلونه – إقامة الراهب المتدين ، لايشعر قلبه إلا بذكراها ، وبما يهيج فى قلبه من الأمل فى مرآه السفن ، وسماعه عواءها للرحيل آناء الليل ٠ وتبلغ به الصبابة بوطنه المدى فينادى السفن ، متوسلا إليها ألا تبخل عليه – وهى ابنة اليم مضرب المثل فى الكرم – بأنه تحمله إلى وطنه الذى لاسبيل له إلى السلو عنه ، ولو كان منفاه جنة الخلد ٠

وهنا يتمثل شوقى القاهرة ، فيصفها وصفا أضفى عليه الاغتراب نوعا من "المثالية" أى التسامى ؛ فهو يتسامى بمناظرها فى ضروب من الخيال ، مصدرها شعوره وثقافته الإسلامية ٠

وهو يصف من القاهرة حى المطرية – وهو ضاحية عين شمس – بمسلته وسرحته الزكية ٠ ثم يصف الجزيرة ، فيراها روضة غناء ، صادحة الطيور ، وكأنها بلقيس دونها صرح ممرد من لجة الماء ٠ وكأنها فى حلل الأصيل عروس النيل ؛ يغازلها ، فيشق دونها تلك الحلل ، فتتوارى

عنه بالجسر عارية وكاسية ٠ ثم يعطف على النيل ، فيشبهه بوادى العقيق، ويذكر موكبه الفخم والخير الذى ينشر على ضفتيه من صنيعه أينما سار؛ فتنهال عليه آيات الثناء ٠ وهاهى ذى الجيزة لم يأت لها بعد من تتسلى به عن فرعون "رمسيس" فلا تزال فى مأتمه تتساءل عنه بهمس اليراع ، وتبكى عليه بدموع السواقى ، وتتوله بقيام الثاكلات من النخيل ٠

ودون الجيزة الأهرام كأنها ميزان فرعون فى يومه النحس على الجبابرة ، وكأنها قناطير من ذهب جمعها له الجباة ٠

وقد أقام عليها أبا الهول حارسا لايلين ، ولايبرح فى محيا إنسان وخلقه سبع ؛ فكأنه رمز للناس الذين ليس لهم من الإنسان إلا صورته ، وكأنما تتسلط المقادير من عينيه ومخلبيه لتفترس ماتوالى على مصر من ممالك منذ الفراعنة ٠

ثم يتسلى الشاعر عما هو فيه من محنة ، وعما انتاب وطنه من أخطار، بما ساقت المقادير للأفراد والدول من مصائر ، فغيرت من أحوالهم؛ على عادة الدهر الذى لايدع حالا على قرار ٠

ويضرب الشاعر فى ذلك أمثلة عامة فى العوادى التى رمت بها الليالى عظماء الدول والرجال ، ويتدرج منها إلى غرضه فى القصيدة ، من تبدل حال آل مروان فى الأندلس ، أو فى قرطبة أولا ٠ ثم حال بنى الأحمر فى غرناطة ثانيا ، بعدما كان لهم فيها من عرش مكين ٠

وهنا يصف الشاعر فى لمحة خاطفة كيف قام بالرحلة ، وأنه لم يكن يلفت نظره فيما رآه من روائع المناظر فى طريقه سوى الآثار الإسلامية من آثار بنى مروان فى قرطبة أولا ، ثم آثار بنى الأحمر فى غرناطة ٠

وهو فى قرطبة يبكى دولة الأمويين التى زالت بعد أن كان لهم فى الشرق مملكة مترامية الأطراف ، أخذها منهم العباسيون ، فبدلوا مثلها فى قرطبة العاصمة هناك على يد عبد الرحمن الداخل ، فتركت من الآثار مايتغنى الشاعر بوصفه عظة واعتبار اعلى مثال مافعل البحترى أمام ايوان كسرى ملك الفرس ٠

وهذه الآثار فى قرطبة تلك التى لم يعد يحسب لها حساب ، وكانت عاصمة دولة تحكم الأرض ، وترسى أساسها ، وهى مشرفة على الساحل الشرقى من المحيط ، وقد غطت البحر الأبيض بالسفن ذات الشروع والقلوس ٠

وقد أثار الشاعر هذا المنظر ؛ فرجع الدهر بخاطره إلى الوراء ، حيث رأى المجد التليد لايزال بعد فى تلك القصور الشم ٠

ولكن الشاعر قد أشار إشارة غامضة لقصور قرطبة دون أن يسمى – منها قصر الزهراء الذى لم يوفق شوقى فى إثارة ذاكرها – وقد اكتفى بهذه الإشارة ، واعتد بأنها وفت عن التصريح بزيارة لهذا القصر ، بدليل قوله فى دمشق سنة ١٩٢٥(١) :

بالأمس قمت على الزهراء أندبهم   واليوم دمعى على الفيحاء هتان

وأما حين يبلغ مسجد قرطبة نرى الذكرى قوية ، حيث يستملى أكثر صورها مما يرى أمامه من ذلك الأثر العظيم ٠ هذا المسجد كان مقدسا أيام المسلمين ، وكعبة لطلاب العلم من مسلمين ومسيحيين ٠ كانت تقام فيه الجمعة يشهدها عبد الرحمن الناصر بطل الجيوش تحت اللواء ٠ ويذكر

---

(١) الشوقيات ٠ الطبعة الثانية ١٢٢/٢ ٠ ألقيت فى حفل تكريم شوقى بالمجمع العلمى العربى بدمشق فى ١٩٢٥/٨/١٠ ٠ طبعة د٠ الحوفى ١٦٠/١ ٠

الشاعر ما كان له من صولة واسعة النفوذ بين الفرنجة ؛ فكانوا تحت سلطانه ؛ يولى من يشاء ، ويعزل من يشاء • فإذا صحا الشاعر من حلمه التاريخى لم يجد إلا المصلى فى المسجد – وقد صار الآن الكنيسة الكاتدرائية(١) – كان قد بناه عبد الرحمن الداخل سنة ٧٨٦م(٢) ويصف الشاعر فيه المرمر الفسيح الأرجاء الذى يكل الطرف عن استيعابه ، ثم عمده المستوية كأنها ألفات ابن مقلة ؛ يبدو عليها من طول العهد بها مايبدو على هدب الغانيات من فتور ونعاس • ويصف الشاعر سقوفه وماحليت به من نقوش كأنها ملاء من الحرير زينت بالدنانير • وعلى الجانبين آيات مقدسة ، كأنها لروعتها تهبط لساعتها من السماء • ويتخيل الشاعر بذلك المنبر الذى كان يقوم عليه أمثال "منذر بن سعيد" من الفصحاء الذين يذكرون بقس بن ساعدة ، وكأنه لاتزال له تلك الروعة التى كان يكتسبها تحت هؤلاء العظماء •

ويصف الشاعر بغرناطة قصر الحمراء ، وفيه القلعة ، وعاصمة ملكها • ويصف الشاعر فيه تلك النقوش الحمراء ذات الجدة العطرة كأنها الريحان • وفيه تلك القباب الشم الذهبية اللازوردية • وتلك المغانى الوضاء على ما نالها من نزول التيجان عنها ، وتخلى الفرسان عن ساحاتها • وهناك مجلس السباع ، فقد ذويه من الملوك الملوك والملكات ، وبقيت آثاره، وقامت دونه الأسود ، لاترهب صولتها ، وإنما تنثر الحياة من أفواهها على أحواض كأنها الترائب الملس •

---

(١) دائرة معارف الشعب المجلد الثانى ١٠٨-١١٠ •

(٢) المرجع السابق ١٠٦-١٠٨ بنى المسجد عبد لرحمن الداخل وأضاف إليه من جاء بعد ٥ من الأمراء والخلفاء والمنصور بن أبى عامر •

ويثير الشاعر ذكرى آخر العهد الإسلامى فى غرناطة ، ويستخلص منه العبرة فى هزيمة هؤلاء الملوك وطردهم من ملكهم ، بعد أن توطدت أركانه ، ويلقى التبعة فى ذلك عليهم لاعلى الاسبانيين ؛ لأن العزائم حين تهى ، والأخلاق حين تخور وتضعف ، لا يبقى عليها سلطان ولاملك ٠ وفى هذا إدراك من شوقى لمعنى الوطنية ٠

ويختتم الشاعر قصيدته بلمحة فى وصف الأندلس ، وجوها ، ثم يشكرها على إيوائها له فى غربته ، ثم يركز فكرة القصيدة كلها فى البيت الأخير على نحو ماشرحنا ٠

شرح القصيدة بالتفصيل :

لننتقل بعد هذا إلى شرح تفصيلى ، مع تأخير النقطتين السادسة والسابعة من خطوات المنهج التى سبق بيانها(١) إلى آخر القصيدة ٠

ونبدأ هذا الشرح بدراسة مجملة ، تتبعها دراسة تفصيلية :

الدراسة المجملة :

يتبين مما تقدم أنه يمكن تقسيم القصيدة فى جملتها ثلاثة أقسام ، نوضحها ونبين العلاقة بينها فيما يلى : القسمان الأول والثانى : يشملان الأكثر منها ، وهما :

(أ) وصف الشاعر لحالته النفسية ، واغترابه عن وطنه ، ومايلتحق بذلك من وصفه للوطن وآثاره ، ومافعلته صروف الليالى فى الممالك والرجال ، من البيت الأول حتى البيت الرابع والأربعين ٠

(١) ص ٢٢-٢٤ ٠

(ب) موضوعه : الإشادة بالأمم الإسلامية وآثارها فى الأندلس · وفيه وصف لهذه الآثار ، واستخلاص دروس العظة والاعتبار التاريخى ، من البيت الخامس والأربعين حتى البيت الثانى بعد المائة · ويأتى بعد ذلك ختام القصيدة ، وهو :

(ج) القسم الثالث : وفيه أولا : ثناء على الأندلس وأهلها ؛ ثم تعليل لهذه الوقفة التاريخية فى القصيدة {ويضم ثمانية أبيات ، من البيت الثالث بعد المائة حتى البيت العاشر بعد المائة} ·

والعلاقة بين القسم الأول والقسم الثانى علاقة نفسية أكثر منها منطقية ·

فعلى الرغم من أن الحاضر قد يقود إلى الماضى ، إلا أنه لايقود إليه ضرورة ، بل عن طريق نفسى محض · ويعتبر الموقف الحاضر فى نفس الشاعر مضطربا بما فيه من آلام ، وبما يمكن أن يسفر عنه من حوادث جسام ؛ فأراد الشاعر أن يلوذ منه – من الحاضر – بالماضى ؛ يستروح فيه من الجهد ، ويتغنى بما أعوز الحاضر من آيات المجد ، ويتسلى عما انتابه من كوارث بصروف الدهر فى الممالك ، والملوك ، والعظماء ·

والهروب من الحاضر ، وتغطيته بما يراه من خواطر الماضى ؛ هى ظاهرة نفسية ، تحمل على اللجوء إلى الماضى والتأسى به عن الحاضر · ويوجد العكس · أى ذبذبات نفسية ·

ولكن لم يكن موقف الشاعر هربا من الحاضر وتسليا عنه وكفى ، بل كان كذلك موقف المعتبر المتعظ ، يريد من وقفته تلك أن يعرج فيما بعد على الحاضر ، ولكن بعد أن يشحذ له العزائم بدروس من التاريخ ، وبأمثال من مجد الجدود ، واندثار آثارهم ·

والعلاقة بين الجزء الثانى والثالث علاقة ذاتية محضة ، فقد انتقل إليه الشاعر مفاجأة ، دون أن يمهد لهذا الانتقال ؛ وكأنه يشعر بوشك الرحيل إلى

وطنه من آن لآخر ، وربما كان آخر شعر ينظمه بين الاسبانيين ، بعد انتقاله إليهم طول مدة الحرب ، ثم إنه ينظم خواطره فى رحلة لابد أنه حظى فيها بكثير من العون والمساعدة من جانب الاسبانيين الذين عرفوا بحسن الخلق وكريم المعاملة ٠

وقد أثار كل هذا فى نفسه خواطر شكرهم وعرفان الجميل لهم ٠

هذا إلى أن العلاقة بين أجزاء القصيدة على هذا النحو تقليدية أيضا ؛ فقد قرر الشاعر أنه قلد فى وقفته تلك البحترى فى وقفته على إيوان كسرى ٠ وقد اتبع شوقى نفس الطريقة العامة التى سار عليها سلفه ؛ لأن البحترى بدأ قصيدته بوصفه لحالته ، وماهو فيه من هم ، وبؤس ، وضيق بالناس ، حتى بالأقارب منهم – كان يبدو عدوا للمجتمع ، متبرما به ، ضائقا ذرعا بنقائضه الح – وأنه لاذ من تلك الحالة بآثار آل ساسان ؛ يتسلى بحظوظهم ومصيرهم ٠

ثم وصف الأثار وعرج أخيرا على الثناء على بناتها ، ومعرفة صنيعهم عند العرب ؛ لما أسدوه – يعنى الفرس – لهم من أياد فى بناء ملكهم ، وإقامه حضارتهم ٠

وإن يكن شوقى أطول باعا ، وأوسع أفقا ، وأنفذ نظرا فى جوانب التاريخ والاجتماع من البحترى ؛ كما سنرى ذلك فيما بعد ٠

الطابع العام للقصيدة :

والطابع العام الذى يسود القصيدة – سينية شوقى – هو طابع الحزن والأسى ، يضفيه الشاعر على مواقفه فى القصيدة كلها ؛ فهو آس لما ناله من لوعة الاغتراب على تقدم سنه ، وهو آس على مجد أسلافه التليد – من مصريين ومسلمين – وهو آس على مافيه قومه من بلاء ، ولما يسامه بنو وطنه من نفى وتشريد ٠ ولكن حزنه حزن آمل ، لايأس فيه ؛ فهو لايكاد

يستسلم للقدر حتى يرجو لحاضره تبديلا ؛ إذ الأيام دول ، والحظوظ تتبدل من شقاء إلى سعادة ونلمح من وراء هذا الحزن ضيق الشاعر بحاضره وحاضر وطنه ٠

وفى هذا الضيق سخط وغضب ، يصبهما الشاعر على بنى قومه الذين لايذكرون ، ولايتعظون ؛ فهم غير جديرين بالانتساب إلى الأمجاد من آبائهم المسلمين الفاتحين الأبطال ، والمصريين ذوى العز والحضارة ٠

ويقيم الشاعر من نفسه هاديا ومصلحا فى دعوته ، ولكنها ليست دعوة إلى الثورة السافرة ؛ فهذا مالم يعرفه شوقى ، ولم يألفه ، ولم يدع قط إليه ٠ بل هو داعية إلى التطور عن طريق الإصلاح ؛ إصلاح الخلق ٠ وليس الخلق الذى يدعو إليه شوقى بخلق المسلمين الصالحين ، ولكنه خلق الأباة المصلحين الذين يستعذبون العذاب ، ويهجرون الراحة إلى العمل الدائب ، والجهد المضنى ، فى سبيل استعادة هذا المجد التليد الذى يبكيه الشاعر فى كثير من قصائده ؛ كما يقول مثلا فى قصيدة "نابليون"(١) :

عظة قومى بها أولى وإن بعد العهد ، فهل يعتبرون ؟
هذه الأهرام تاريخهم كيف من تاريخهم لايستحون !

وكذلك يقول فى قصيدة "أدرنة" :

وهل الممالك راحة ومنام(٢)

وسيزداد هذا المعنى وضوحا ، وسيتضح طابع دعوة الشاعر حين ننتقل إلى دراسة القصيدة دراسة مفصلة لمختلف أجزائها ٠

---

(١) الشوقيات طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٦ - ٢٥٦/١ ٠ وعنوان القصيدة فيها "على قبر نابليون" ٠

(٢) المصدر السابق ٢٣٧/١ وتمام البيت : زعموك هما للخلافة ناصبا وهل الممالك راحة ومنام ٠

الدراسة التفصيلية :

القصيدة كلها من بحر الخفيف ، ورويها حرف السين ٠ وهذا مما قلد فيه شوقى البحترى وإذا مانظر إلى الجزء الأول منها ، وجدناه بدوره ينقسم أربعة أجزاء :

أولها : تحسر الشاعر على شبابه وعلى بعده عن مهد شبابه ٠ من البيت ١ إلى ٧ ٠

ثانيها : مناجاة الشاعر للسفينة ؛ تلهنا على عودته إلى مصر ٠ من البيت ٨ إلى ١٢ ٠

ثالثها : وصفه لمناظر الوطن ٠ من البيت ١٣ إلى ٣٥ ٠

رابعها : وأخيرا اعتبار الشاعر بصروف الدهر وتقلب الأيام ٠ من البيت ٣٦ إلى ٤٤ ٠

نعلم – إذن – أن الشاعر بدأ ينظم قصيدته على حسب مايحكى هو – فى عام ١٩١٩م ٠ وكان حينذاك قد ناهز الخمسين من عمره ، وبعدت به سنة عن عهد الصبا ؛ فهو لهذا يأس على فوت صباه فى هذا البيت الأول الذى يبدأ به القصيدة :

١– اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

والبيت مكون من جملتين : أولاهما سبب وتعلة لذكر الجملة الثانية ٠ وبينهما كمال انقطاع ؛ لأنهما مختلفان خبرا وإنشاء ، ويمكن أن توضع كل منهما مكان الأخرى ؛ ليكون بينهما شبه كمال اتصال وحذف مفعولى "ينسى" تعميم وإطلاق ، يعطى المعنى قوة ؛ إذ يضيف إلى سلطان الدهر مابه يكون مرهوبا شديد الصولة ٠

"اذكرا لى الصبا وأيام أنسى " : أنسى : تحتمل معنيين ؛ تدل على السرور فى مجتمع وكلمة "أنسى" فى آخر البيت تفيد خفض العيش وطيب

الصحبة معا ٠ وبهذه الكلمة يصف الشاعر حالته النفسية فى عهد الصبا ، وصلته بنخبة من رفقائه فى ذلك العهد ٠

وتوجه الشاعر بالخطاب إلى المثنى فى البيت الأول تقليد محض ، جرى عليه السابقون من شعراء العرب منذ الجاهلية ، مثل : "قفانبك ٠ عللانى ٠ عللا ٠ صاحبى ٠ خليلى عوجا الخ "وتوجيه ذلك معروف : من تجريد شخص آخر ، وتوجيه الخطاب إليه ، وإلى نفس الشاعر فى وقت معا٠ أو إلى مخاطبة جمع من الرفاق ، وأقل الجمع اثنان ٠ أو على إرادة تكرير الفعل مرتين ؛ مثلا نقول : إنه كرر الفاعل ليتأتى إيراد الفعل مرتين بطريقة لاشعورية ٠ أو ٠٠ أو الخ ٠ فهذا لايهمنا ٠

وقد جرى على هذا التقليد شعراء الصوفية ، ولكنهم أولوا تأويلا ، أو زادوا تأويلا جديدا ، وهو أنه خطاب للعقل والقلب معا ٠ راجع فى هذا ترجمان الأشواق لابن العربى(١) – دار الكتب ١٠٧٧ ٠

إذن : ليس الخطاب فى بيت شوقى لولديه "حسين وعلى" كما قد يتوهم٠

والشاعر صادق فى وصفه لحاله ٠ ولكن يبدو أن هناك مايوحى بتأثره فى الشطر الأول من البيت بالشطر الثانى من هذا البيت للبحترى فى سينيته(٢) ؛ إذ يقول :

---

(١) ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ٠ تحقيق الكردى سنة ١٩٦٨ ص١٧ ٠ يقول ابن عربى فى شرحه لبيته :

"خليلى عوجا بالكثيب وعرجا   على لعلع واطلب مياه يلملم

"يخاطب عقله وإيمانه أن يعرجا بالكثيب الذى هو محل المشاهدة التى نص عليها الشرع"

(٢) انظر السينية فى ديوان البحترى ١١٥٢/٢ طبعة دار المعارف ٠

أذكرتنيهم الخطوب التوالى   ولقد تذكر الخطوب وتنسى

ويستمر الشاعر فى خطابه لصاحبيه المتخيلين بقوله :

٢- وصفا لى ملاوة من شباب   صورت من تصورات ومس

ومعنى الشطر الثانى : انطبعت صورتها فى ذهنى من أخيلة عذبة ، وجنون الصبا ٠ والتنوين فى تصورات للتعظيم ٠ و"مس" معناها : الجنون ؛ جاءت من كلمة "مس" فهو ممسوس ؛ أى جن فهو مجنون ٠ والملاوة : فترة من الوقت ٠ ثم يصف تلك الفترة بسرعة ذهابها بقوله فى البيت الثالث:

٣- عصفت كالصبا اللعوب ومرت   سنة حلوة ولذة خلس

عصفت الريح : اشتدت وأسرعت ٠ والمراد هنا المعنى الثانى "أسرعت" أى مرت فترة الشباب فى سرعة ريح الصبا الرخاء الجامحة ، وكأنها غفوة من نعاس ، أو لذة مختلسة لاتلبث أن تزول ٠ وهذه التشبيهات الثلاثة غايتها واحدة هى :

(أ) سرعة مرور الصبا   (ب) عذوبة أيامه ٠

والتشبيه بالريح فى السرعة تشبيه قديم ، بل مبتذل ٠ ولكن شوقى جدد هذا التشبيه بإضافة كلمة "اللعوب" وهى الفتاة الحسناء الدل المتأبية المتمنعة التى تبدو فى صور المطمع منها ؛ فتقرب من يتعلق بها ، ثم تنثنى بدلها إلى طريق الموئس من نوالها ، وهى فى كل ذلك محبوبة مستملحة ٠

ولذة خلس : تشبيه حسن الديباجة ، مستملحها ، مشرقها ، مستلذها٠٠

ولايزال الشاعر فى رفقة صاحبيه ، يشهدهما أنه لم يسل عن وطنه ، ومهد شبابه ، وأن الدهر الذى من شأنه أن يداوى جروح المكلومين بالتعزية والنسيان لم يداو مامنى به من جرح الاغتراب ٠ وفى هذا البيت :

٤- وسلا مصر هل سلا القلب عنها   أو أساجرحه الزمــان المؤسى

جناس لطيف بين كلمة "سلا" فعل أمر لمثنى من يسأل و"سلا" المـاضى من "يسلو" أى يهجر ٠

ويبدو أن عناية شـوقى بـإيراد هـذا الجنـاس جعلـه يصـوغ مـايريد مـن معنى فى صورة غير طبيعية ، أى غير منطقية ، لأن المحب هو الذى يسأل عن السلو لا المحبوب ٠

وتبـدو كذلـك عنايـة بالحليـة اللفظيـة فـى البيـت بعـده ؛ ففيـه طبـاق ٠ والبيت :

٥- كلما مرت الليالى عليه   رق والعهد فى الليالى تقسى

بين رق وتقسى : طباق حسن الوقع ٠

وفى هذين البيتين :

وسلا مصر ٠٠ الح

كلما مرت ٠٠ الح

فـى هذيـن البيتيـن اسـتمرار لوصـف تـأثير الأيـام والليــالى فــى نفـس الشاعر ، ولكنه تأثير مغاير لما وصفه فى الثلاثة الأبيات الأولى ؛ فإذا كـانت الأيام والليالى تنسى المرء كل شىء ، حتى أيامـه الحلـوة العذبـة مـن الصبـا وجنونه ، فإنها لم تصل إلى تسلية الشاعر عن وطنه ، وصرفـه عـن حبـه ؛ بل إن قلبه ليزداد رقة ولهفة تشوقا لوطنه ، كلما طال به البعد ٠

وفى هذا التصوير نرى شوقى ينزل وطنه مكانة أسـمى فـى نفسـه مـن خير الفترات فى حياته ، وهى فترة الصبا ٠

وبهذا المعنى ترتبط الأبيات الخمسة السابقة برباط معنوى نفسى ، إلى ذلك الرباط اللفظى من التوجه فيها إلى رفيقيه ، كما هى عادة شعراء العرب •

وقد وصف الشاعر قلبه بالرقة تلهفا وشوقا • وهاهو ذا يفصل بأمثلته ماسبق أن أجمله بقوله :

٦- مستطار إذا البواخـــــر رنت   أول الليل أو عوت بعد جرس

٧- راهب فى الضلوع للسفن فطن   كلما ثرن شاعهن بنقـــــس

مستطار : مطير • واللفظة موفقة ؛ لأنه يمكن أن يراد بها المعنى الأصلى ، أى يثار ليطير • أو المعنى المجازى ، أى هائج مفزع ؛ يقال : فحل مستطار ، أى هائج ، واستطير فؤاده من الفزع •

والرنين : الصياح •

وأما كلمة "الجرس" فمن معانيها الوقت من الليل • يقال : مر جرس من الليل ، أى وقت وطائفة منه • لسان العرب جزء ٧ ص ٣٣٥ •

ومعنى الجرس فى الديوان : وهو غير مستقيم ، ولو أن المعنى صحيح لغويا ، ولكنه ليس مرادا فى البيت •

وكلمة "فطن" أى منتبه • ثرن : نهض وتحركن ؛ يقال : ثار الجواد : نهض ، وثارت القطاة : طارت • والنقس : مصدر نقس الناقوس • والمعنى للبيتين واضح •

وهو تصوير صادق لما كان يفشى شوقى من وجد لوطنه فى أثناء مقامه فى برشلونة • وحين كان يسمع أصوات السفن راحلة ؛ لأن كل رحيل سفينة أمل مفقود ، ويتجدد إحساسه بالفقد كلما سمع أصوات سفن أخرى راحلة ؛ ويشتد به هذا الشعور ليلا ، حين يسيطر الهدوء على كل

شيء إلا على نفسه ؛ فتثور خواطره ، ويتأجج شعوره ، ولهذا وقع مرير في النفوس – نفوس المغتربين – لايعرفه إلا من ابتلى به ٠

وفى الأبيات السابقة جميعها نلحظ أن الشاعر مستغرق فى التفكير ، منصرف كل الانصراف إلى شئونه وشجونه ؛ فهو منطو على نفسه ، لايرى شيئا مما حوله ، ولايصف شيئا من المدينة الجميلة التى طال مقامه فيها إلا حركة الرحيل فى الميناء ٠

ويربط وصفه لهذه الحركة بما تثيره فى نفسه آلام الغربة ولواعج الشوق ٠ وقد بلغ به هذا الشوق أقصاه بعد انتهاء الحرب ، وهو العهد الذى نظم فيه هذه القصيدة ، حين كان يترقب على لهف عودته إلى وطنه – وهنا نلاحظ ربط الجزء الأول بالثانى – فاعتراه من وله الحنين ماجعله يخاطب السفينة قائلا :

٨– يابنة اليم ما أبوك بخيل ماله مولعا بمنع وحبس

٩– أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس

والهاء فى بلابله تعود على الدوح ٠ والتشبيه بالبلابل ؛ لأنها من خيرة الطيور ٠ والاستفهام إنكارى ، أى لايصح فى منطق الحق أن ينفى عن الدوح خير طيوره ، ويترك نهبا للطيور الأخرى من كل نوع ٠ كما لايصح أن ينفى عن الوطن خير أبنائه ؛ ليبقى به من يشبهون فى الطيور البوم والغربان مثلا ٠ والتنوين فى "جنس" للتحقير ٠ وقد زاد الشاعر هذا المعنى توضيحا بالبيت بعده :

١٠– كل دار أحق بالأهل إلا فى خبيث من المذاهب رجس

والشطر الثانى منه يقصد به الشاعر أن ينال من الانجليز وأتباعهم الذين نفوه ويبلغ وجده أقصى مايبلغ حين يخاطب السفينة بهذا الخيال :

١١– نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

والمرجل : القدر من الحجارة والنحاس ٠ وارتجل : طبخ فيه – لاحظ أن معناه هنا : المغلاة أو القزان ٠

أى إذا ضن على أبوك يا ابنة اليم بالسماح لى بالعودة ، فلك من نفس المنبعث من نار الشوق – كالمرجل الذى يغلى على النار – ماتستغنين به عن قوة البار فيك ، ولك من قلبى شراع ؛ فسيرى بهما فى محيط دموعى ٠

١٢– واجعلى وجهك الفنار ومجرا ك يد الثغر بين رمل ومكس

الوجه : الوجهة ٠ والمجرى : مصدر ميمى ٠ ومن معانى اليد : الطريق ، وهو المراد هنا ؛ أى ومجراك طريق الثغر ٠

والمعلوم أن "الرمل" و"المكس" حيان فى شرق الاسكندرية وغربها ، بينهما الميناء ٠ وظاهر أن فى البيت تأثرا من مطالعة الشاعر لقصيدة البحترى السينية فى قوله :

مغلق بابه على "جبل القبـ ق" إلى دارتى "خلاط و"مكس"

مكس : موضع بأرمينية ٠ وخلاط : بلدة كبيرة بأرمينية كذلك ٠ والقبق : جبل فى آخر أرمينية ٠ راجع معجم البلدان لياقوت الحموى حـ٣ ص٤٥٣ وجـ ٦ص١٩٦ إلى ص ١٩٩ وحـ ٧ ص١٢٧ ٠

وفى مخاطبة السفينة دليل على شبوب العاطفة ، وكأن الشاعر يتخيل أنها تستجيب لرجائه ؛ فتسير به إلى أرض وطنه المحبوب ، أو كأنه وهو يستغرق فى تفكيره ومناجاته ، يخاف أن يعز عليه الوصول إلى المأمول ؛ فينطلق بذلك النغم القوى الموقع على أوتار قلبه المحترق بلوعة النأى" فيقول:

١٣– وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

والبيت قائم كالعلم بين جزئين من أجزاء القصيدة ؛ فله صلته النفسية بالجزء السابق على نحو مابينا ، وهو كذلك مشرف على مايليه من الأبيات

التـى تصـف الوطـن ومنـاظره ، وكأنـه عنـوان لهـا ٠ وبـدأه الشـاعر بكلمـة "وطنى" وهو بيت القصيد ٠

وفـى الكلمـة إجمـال لكـل المعـانى السـابقة علـى البيـت ، واللاحقـة ٠ ووضعها فى صدر البيت إظهار لها ، وعناية بتوكيد المعنـى المسـند إليهـا ؛ لأن فيه تكرارا للإسناد ٠ وفى كلمة "نازعتنى" معنى الصـراع والمغالبـة ٠ والخلد من أسماء الجنة ، وهو المراد هنا ٠

وكأن الشاعر يريد أن يقول : إنه لايشكو فى مقامه مـن شـىء إلا مـن أجل حبه لوطنه ، وإلفه له ، على الرغم من أنه فى مقـام طيـب ، كأنـه جنـة الخلد ؛ بل إنه لو كان فى جنة الخلد نفسها لغالبه الحنين إلى وطنـه كذلـك ٠ وهذا ما سيؤكده فى آخر القصيدة التى نشرحها ؛ إذ يقول :

يادياراً نزلت كالخلد ظلا   وجنى دانيا وسلسال أنسى

والشاعر صادق فى وصفه لشعوره ، وهو مـايظهر مـن قـوة تصويـره وروعته ، ثم إنه كرر هذا المعنى فى أصدق مرثية له ، يرثى بها أمـه التـى ماتت قبيل وصوله إلى مصر ، فيقول :(١)

نزلت ربى الدنيـا وجنـات عدنهـا   فما وجدت نفس لأنهارها طعما

إلى أن يقول :

فما برحت من خاطرى مصر ساعة   ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى وهما

وفى البيت التالى من هذه القصيدة التى نشرحها ما يؤكد هذا المعنى أيضا :

١٤- وهفا بالفؤاد فى سلسبيل   ظمأ للسواد من عين شمس

---

(١) الشوقيات طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٦-١٤٨/٣ ٠

والبيتان مرتبطان تمام الارتباط ؛ إذ جملة "وهفا" معطوفة على جملة "نازعتنى" فى البيت قبله ، كأنها بقية جواب "لو" ٠

والسلسبيل : السهل المدخل فى الحلق من الخمر ٠ يقال : شراب سلسل ، وسلسال ، وسلسبيل ٠ والسلسبيل : اللين الذى لاخشونه فيه ، وهو أيضا : عين فى الجنة ٠ والمراد هنا المعنى الأخير ، أى عين فى الجنة ٠ و"فى سلبيل" حال من الفؤاد ٠ وهو استمرار للتشبيه ، أى يظل بى الظمأ لرؤية ضواحى عين شمس ، على حين أروى من السلسبيل فى الجنة ٠

والمحسنات اللفظية فى البيت كثيرة ؛ ففى السواد تورية ٠ وبين سلسبيل وظمأ طباق ٠ وبين سلسبيل وسواد عين شمس مراعاة النظير ٠

وهذه المحسنات لم تصرف الشاعر عن أداء المعنى على خير وجه ، بل زادت الصورة قوة ٠ وقد جاءت سهلة غير متكلفة ٠

وبعد أن أجمل الشاعر حاله فى أنه لايسلو عن وطنه بجنة الخلد ، أخذ يفصل هذه الحال بأمثلة مختلفة ؛ فذكر أنه على شط السلسبيل يظمأ لرؤية ضواحى عين شمس ، ثم أشهد الله أنه لم يزل يراها فى منفاه بعين خياله ، وأنها ظلت ملء خاطره فى قوله :

١٥- شهد الله لم يغب عن جفونى   شخصه ساعة ولم يخل حسى

والشخص : سواد الإنسان وغيره ؛ فهى كلمة ليس فيها مجاز ٠

فليس فى التعبير - إذن - مجاز ٠ وقد دللنا على إخلاص الشاعر فى هذا الاستغراق الفكرى بما لاحظناه فى الجزء الأول من هذه القسم من القصيدة ، وبما سبق أن استشهد نابه من شعر فى مرثيته لوالدته ٠ ويستمر الشاعر فى توكيد صدقه لتصويره بقوله :

١٦- يصبح الفكر والمسلة ناد   يه وبالسرحة الزكية يمسى

ومراده مسلة عين شمس – فى المطرية – والسرحة الزكية : يقصد بها شجرة فى المطرية يعتقد أن عيسى وأمه نزلا تحتها ، أو تفيآ ظلها ، حين كانا بمصر ، ولايزال المسيحيون يتبركون بها حتى الآن • السرحة : واحدها السرح • والسرح : شجر عظام •

بعد هذا أخذ الشاعر يصور بعض مناظر مصر كما تخيلها فى غربته؛ وهو تصوير ينعكس فيه شعور الغريب بالحرمان ؛ ففيه تسام بالمناظر ، وتصوير لها من جانب ذاتى خيالى ، دلالته النفسية أهم من قيمته الواقعية • وقد وصف على التوالى : الجزيرة ، والنيل ، والجيزة بأهرامها ، وأبا الهول• وهو يخص وصف الجزيرة بخمسة أبيات ، تبدأ من قوله :

١٧– وكأنى أرى الجزيرة أيكا نغمت طيره بأرخم جرس

١٨– هى بلقيس فى الخمائل صرح من عباب وصاحب غير نكس

١٩– حسبها أن تكون للنيل عرسًا قبلها لم يجن يوما بعرس

٢٠– لبست بالأصيل حلة وشى بين صنعاء فى الثياب وقس

٢١– قدها النيل فاستحت فتوارت منه بالجسر بين عرى ولبس

وتشبيهها {أى الجزيرة} ببلقيس مستوحى من معان دينيه ، استغلها الشاعر فى الأبيات الأربعة الأخيرة ؛ فهى مثل بلقيس لها صرح من عباب ، إشارة إلى ماورد فى القرآن من أخبار بلقيس مع سليمان ، {فى قوله تعالى:} {قيل لها ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة(١) }، ولها كذلك صاحب خالص من العيوب ، مثل بلقيس ؛ تبدو فى أبهة وجلال مما تكتسى به من الخمائل • {والخمائل} واحدتها خميلة ، وهى الشجر الكثير الملتف ، أو

(١) سورة النمل الآية ٤٤ •

القطيفة • وهذان المعنيان لكلمة " الخميلة" سهلا على الشاعر مقارنة الجزيرة فى أشجارها الكثيرة الملتفة ببلقيس فى حللها البهية البهيجة •

ولذا ذكر الشاعر أن الجزيرة تجلت فى الأصيل فى حلة موشاة كأنها مجلوبة من صنعاء عاصمة بلاد اليمن ، حيث كانت دولة سبأ مقام بلقيس ، أو كأنها ثياب قسية • قسية من قس • وقس - بكسر القاف وفتحها - بلدة بين العريش والفرما من أرض مصر ، كانت تجلب منها الثياب القسية ، وهى ثياب من كتاب مخلوط بالحرير •

ومعنى قد النيل ثياب الجزيرة أنه شقها بفرعه الصغير من ناحية جسر أو كوبرى الجلاء • وتشبيه الجزيرة ببلقيس خيال دينى تسوغه حالة الشاعر النفسية ، كما ذكرنا ، ويسوغه كذلك تشخيصه للأشياء ، وهى ظاهرة من ظواهر شبوب العاطفة •

وقد جرى الشاعر إلى ألفاظ للتعبير عن الصورة قربت هذه المقارنة أو التشبيه منها : "صرح" من "عباب" ثم ازدواج معنى كلمة "خمائل" ، وإيراد "حلة وشى" ثم "صنعاء" •

ملحوظة : وحدة الخيال تربط بين الأبيات الخمسة •

وانتقل الشاعر من تصوير من تصوير الجزيرة لتصوير النيل ، فشبهه بأنه كوادى العقيق بالمدينة المنورة ، وكانت فى هذا الوادى فى القديم دور وقصور باذخة ، ومنازل وقرى ، وجنات فيحاء - راجع معجم البلدان لياقوت حـ٦ ص١٩٨ ، ١٩٩ ثم شبه النيل بعد بالكوثر للشاربين • وفى التشبيهين تدرج من الأدنى إلى الأعلى ؛ إذ التشبيه بالعقيق دون التشبيه بالكوثر • وقد أجاد الشاعر فى الصياغة بحيث جاء التشبيه الثانى كأنه إضراب عن التشبيه الأول ؛ وذلك أنه ذكر أداة التشبيه فى الشطر الأول من البيت ، أى أن النيل مثل العقيق منظرا : وجمالا وجلالا ، ثم أتى بأداة

الشرط مع حذف أداة التشبيه فـي الشطر الثـاني ، أى ليس للنيل مـن وادى العقيق إلا المظهر ، ولكنه الكوثر للواردين حياضه ٠

ويحتمل البيـت معنـى آخر ، وهـو فيمـا أرى أظهـر وأبيـن معنـى مـن الأول ، وهو أن يراد بالعقيق خرز أحمر ، وهو يمكن أن يشبه به لون النيـل فى أيام الفيضان ، أى فى اللون كالعقيق ، ولكنه الكوثر فى ريه للشاربين ٠ ويواصل الشاعر وصفه للنيل بقوله :

٢٢- وأرى النيل كالعقيـق بواديــ ــه وإن كان كوثر المتحـسى

وقد شرحنا هذا البيت ٠

٢٣- أين ماء السماء ذو الموكب الفخـ ـم الذى يحسر العيون ويخسى

٢٤- لاترى فى ركابـه غيـر مثـن بجميل وشاكر فضل غـرس

ماء السماء : كناية عـن المطـر ، أو توريـة ؛ لأن ابـن مـاء السـماء - كذلك - اسم أب للمنذر الثـالث(١) ، وأمـه مـاء السـماء ماويـة بنـت عـوف ، وكانت صبيحة مليحة ، أو كانت كريمة ؛ فلقبت بماء السماء أو أنه لقب بماء السماء لكثرة العطايا منه كما يفعل المطر ٠

والمعنى الثانى هو الذى يسر للشاعر أن يقول : ذو الموكب الفخم

والموكب : الجماعة مشـاة أ ركبانـا ، أو راكبـى الإبـل خاصـة ٠ وقد يسر ذلك أن يقول : "لا ترى فى ركابه" ٠ ويتضمن هـذان البيتـان تشـخيص النيل ، كما تضمن تشبيهه للجزيرة تشخيصا لها ٠

هذا ٠ وجملـة "يحسـر العيـون ويخـس" موجـودة بنصـها فـى قصيـدة البحترى السابقة الذكر فى البيت الرابع عشر فيها وهو :

وهم خافضون فى ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسى

(١) الأعلام للزركلى ٢٩٢/٧ ٠ ولسان العرب طبعة دار المعارف ٤٣٠٣/٦ ٠

وقد عد شوقى - كذلك - الجيزة شخصا ، حين حسبها ثكلى بفقد ولدها "رمسيس" فى وصفه لها بقوله :

٢٥- وأرى الجيزة الحزينة ثكلـى　　لم تفق بعد من مناحة رمس

٢٦- أكثرت ضجة السواقى عليـه　　وسؤال اليراع عنه بهمـس

٢٧- وقيام النخيل ضفـرن شعرا　　وتجردن غير طوق وسلـس

وكلمة "رمسى" من "رمسيس" ، ترخيم لها ، وهو ترخيم جائز فى غير النداء فى الشعر • ومـراده بـه رمسيس الأكبـر ، أو رمسـيس الثـانى ابـن سيتى الأول أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة المصرية • استمر حكمه من عام ١٢٩٢ إلى ١٢٢٥ ق•م وهو الذى أشاد به الشاعر فى همزيته فى تاريخ مصر فى أبيات كثيرة منها :

من كرمسيس فى الملوك حديثا　　ولرمسيس الملوك فـداء

بايعته القلوب فى صلب سيتـى　　يوم أن شاقها إليه الرجـاء

وسما للعـلا فنـال مكانـا　　لم ينله الأمثال والنظـراء

وجيوش ينهضن بالأرض ملكاً　　ولواء من تحته الأحيـاء

وبناء إلـى بنـاء يـود الخلـ　　ـد لو نال عمره والبقاء(١)

ويردد الشاعر إعجابه برمسيس فى قوله فى قصيدة "توت عنخ أمون":

وتاج من فرائده ابـن سيتـى　　ومن خرزاته خوفو ومينا(٢)

وفى أبيات القصيدة التى نشرحها توكيد لهـذا المديـح ، لأنـه كـان يـراه فريدا فى عظمته بين ملوك مصر القدماء •

---

(١) ديوان شوقى طبعة د• الحوفى ١/١٧٣-١٧٥ •

(٢) المصدر السابق ١/٢٥٨ •

ولذلك يتخيل الشاعر أن الجيزة من فقده فى مناحة دائمة ، وأن الطبيعة فيها لاتزال تتساءل عنه ؛ فمن ضجة السواقى ، إلى همس اليراع ، إلى قيام النخيل فى سعفها كضفائر الغانيات متجردة شأن الثكلى إلا من طوقها وكربها ٠

والطوق : حلى فى العنق ، وكل شىء استدار فهو طوق ٠ والنخلة مطوقة بثمرها ، أى صارت أعذاقها كالأطواق فى الأعناق ٠

وسلسلت النخلة : ذهب كربها ، أى أصول سعفها ٠ وسلسلت النخلة أيضا : ذهب بسرها والأولى أن يراد بطوقها تمرها ، أى أنها بقيت حالية بعقود لم تتناثر حباتها ٠

وقد سبق أن أشرنا إلى أن دليل شبوب العاطفة عند شوقى أنه يمنح الأشياء صفات الأشخاص ٠ وهاهو ذا يصف الجيزة بأنها ثكلى ، والسواقى باكيات صائحات ، واليراع يتساءل ، والنخيل متولهة ثكلة ٠ وهذه الأشياء قديمة نسبيا فى طبيعة مصر ؛ فاختيارها للبكاء على رمسيس اختيار موفق٠

وقد جبل شوقى على قوة إحساسه وشعوره بمظاهر الطبيعة ، وتفسيره لها تفسيرا شعريا نفسيا ٠ وفى موضع آخر تصور بكاء السواقى وأنغامها الحزينة ، وساءلها وهى القديمة العهد فى مصر منذ عصور الفراعنة الأولى٠ يقول شوقى مخاطبا الساقية – أسواق الذهب ص١١٢– : "فياقينة الأجيال ماهذه الدموع الفواجر ، التى لم تنزف من شئون ولم ترسلها محاجر وماهذه الضلوع الهاتفة بالشكوى ، الصارخة من البلوى ، وماعرفت الهوى، ولاباتت ليلة على الجوى ٠ حديثنا عن القرون الأولى ؛ قرون خوفو ومينا"٠

وقد انتقل الشاعر من وصفه للجيزة ومناظرها ، وبيان دلالة هذه المناظر على الأسى والحزن لفقد بناة مصر القديمة ٠ انتقل إلى وصف الأهرام انتقالا طبيعيا ، فقال :

٢٨- وكأن الأهرام ميزان فرعو ن بيوم على الجبابر نحس

هنا صورة حسية للأهرام أدت بالشاعر إلى صورة معنوية ، ثارت بخياله نتيجة لهذه الصورة الحسية ؛ فكل هرم من الأهرام على شكل كفة ميزان ، والميزان العدل ، أو الحكم ، أو القضاء ٠ ومنه يوم الميزان : يوم القيامة ٠ فالأهرام قائمة كأنها قضاء فرعون على أعداء الوطن الجبابرة فى يوم نحس عليهم ٠

ولعل الشاعر قد ثار فى خياله بعد ذكر رمسيس تغلب الفراعنة على غزاة الوطن من الهكسوس ٠ وكان الأمران متلازمين فى خياله فى قصيدته الهمزية الوطنية ؛ إذ بعد أن ذكر غزو الهكسوس ، وماجره على مصر من ويلات ، أشار إلى الحركة الوطنية التى كللت بطرد العدو ، وباستعادة مجد مصر القديم ، فقال (١) :

ماتراها دعا الوفاء بنيهـــا	وأتاهم من القبور النداء ؟
ليزيحوا عنها العدا فأزاحوا	وأزيحت عن جفنها الأقذاء
وأعيد المجد القديم وقامت	فى معالى آبائها الأبـــناء
وأتى الدهر تائبا بعظيــــم	من عظيم آباؤه عظمـــاء
من كرمسيس فى الملك حديثا	ولرمسيس الملوك فـــداء ؟

(١) المصدر السابق ١/١٧٣ ٠

وقد أثارت الأهرام بلونها الأصفر خيالا آخر فى نفس الشاعر ، فقال :

٢٩- أو قناطيره تأنق فيهــا ألف جاب وألف صاحب مكس

والقنطار : المقدار العظيم من الذهب : ألف دينـار ، أو سبعون ألـف دينـار ، أو مـلء مسك(١) ثـور ذهبا أو فضـة ، وجمعـه قنـاطير وقنــاطر ٠ وواحد القناطير أيضا قنطرة ، وهى البناء المرتفع ٠ والمعنى الأول أولى ٠

وواضح معنى البيت العام ، وكذا معنى البيت بعده :

٣٠- روعة فى الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويغسى .

قد وصف الأهرام فى وقتين من أوقات اليوم ، فهو فــى الضحـى مـزار للسائحين والزائرين المعجبين بهذه الآثار العظيمة ؛ وفى الليل مزار للأرواح تطـوف بــه ٠ ومــن معــانى الجــن : الأرواح ، أو الملائكــة ، أو الأشــياء المسسترة ٠

ولم يكن شوقى لينسى – وقد ذكر الأهرام – أن يصـف أبـا الهـول ، لا لأنـه أثر عظيم فى جوار الأهرام فحسب ؛ بــــل لأن شوقــــى يصطحــب فــــى خياله أبا الهول والأهرام ؛ فيرى فى قصيدة أخرى أن أبا الهول ثأكلـة تبكـى على المدفونين فى قبور الأهرام ، يقول (٢) :

أبا الهول : لو لم تكن آية لكان وفاؤك إحدى العــبر

أطلت على الهرمين الوقو ف كثاكلة لاتريم الحفــــر

ترجى لبانيهما عودة وكيف يعود الرميم النخر ؟

وفى القصيدة التى نشرحها وصف شوقى أبا الهول بأنه رهين الرمال ، وأفطـس الأنـف ، أى أن أنفـه منتشـر فـى وجهـه ، ولكنـه صنـع جنــة غـير فطس٠ يقول :

---

(١) مسك : الجلد ، وجمعه : مسوك ومسك ٠

(٢) ديوان شوقى طبعة د٠ الحوفى ١٩٨/١ ٠

٣١- ورهين الرمال أفطس إلا   أنه صنع جنة غير فطس

فمدح صانعى أبى الهول من الفراعنة بصفتين :

١- أنهم جنة ٠   ٢- أنهم غير فطس ٠

أما كلمة "جنة" فهى الطائفة من الجن أو الملائكة ، كالجن ٠ ويريد بوصفهم بالجنة : الكمال والعبقرية ، كما يقال فى "عبقرى" نسبة إلى وادى الجن المسمى "عبقر" ٠

وأما كلمة "غير فطس" فإنه يقصد بها المدح عن طريق الملازمة اللغوية ؛ فإنه نفى عنهم "فطس الأنوف" وضدها لغة" شم الأنوف" ؛ يقال : أشم وشم ، أى ارتفاعها ، ودقتها ، واستواؤها ، فى رونق وبهاء ٠ ويقال للسيد : إنه أشم الأنف ، ومن قوم شم ٠ وهو استفادة حسنة من صفة من صفات الإنسان ؛ حتى يخيل لى أنه ذكرها تعلة لوصف صانعيه بهذا الوصف ٠

ثم مس الشاعر مشكلة تاريخية ، ألا وهى مايرمز له تمثال أبى الهول فقال :

٣٢- تتجلى حقيقة الناس فيه   سبع الخلق فى أسارير إنسى

وقد كان أبو الهول لغزا عند المؤرخين ٠ وخير ماقد قيل فيه : أنه رمز إلى القوة والفكر فى جسمه ورأسه ٠ وقد اهتدى حديثا إلى أنه تمثال للشمس غند قدماء المصريين ، وكان معبودا لهم ٠ ولكن الشاعر هنا يفسره تفسيرا يتفق وماهو فيه من حال كرهت إليه الناس الذين يظهرون فى شكل أناس وهم فى الحقيقة وحوش مفترسة وسبوع ٠ سبع الخلق فى أسارير إنسى ٠

ولكن الشاعر قد اشار إلى المعنى الأخير مع المعنى الأول فى قصيدة أخرى له فى أبى الهول ؛ إذ يقول(١) :

---

(١) المصدر السابق ١/١٩٣ ، ١٩٤ ٠

أبا الهول ما أنت فى المعضلا ت ؟ لقد ضلت السبل فيك الفكر
تحيرت البـــدو مـــاذا تكـــو ن وضلت بوادى الظنون الحضر
فكنت لهم صورة العنفـــوا ن وكنت مثال الحجا والبصـــــر
وسرك فى حجبـــه كلمـــــا أطلت عليه الظنـــــون استتـــر
وما راعهم غير رأس الرجا ل على هيكل من ذوات الظفـــر
ولو صوروا من نواحى الطبا ع توالوا عليك سباع الصـــــور
فيارب وجه كصافـــى النميـ ـر تشابـه حاملـــه والنمـــــر

فجمع بين التفسيرين : التاريخى أولا ، ثم التفسير الشعرى الخاص بـه ثانيا • ومن يريد المزيد من هذا فعليه بكتاب الدكتور سليم حسن "مصـر القديمة" حـ١ ص١٧ •

وفى البيت التالى :

٣٣- لعب الدهر فى ثراه صبيا والليالى كواعباً غير عنس

استعارتان ، وهما فى الوقت نفسه كنايتان عن قـدم أبـى الهـول ، وأنـه رافق الدهر منذ صبا الدهر ، وصاحب الليالى منذ حداثتها • وقد ذكر شوقى مايقرب من هذا المعنى فى قصيدة "أبى الهول" المشار إليها ، فقال :

يطل على عالم يستهلـ ـل وتوفى على عالم يحتضر

وأخيرا ذكر الشاعر عن أبى الهول أنه :

٣٤- ركبت صيد المقادير عينيه لنقـد ومخلبيـــه لفـــرس
٣٥- فأصابت به الممالك كسرى وهرقلا والعبقرى الفرنسى

صيد : جمـع صـائد • والنقد إمـا إن المـــراد بـــه : التميــيز للدراهـم وغيرها، كالانتقاد والتنقاد ، وإما أن يراد به : لدغ الحية • ورأى أن المعنى الثانى أظهر ؛ لمناسبته لكلمة "فرس" فى آخر البيت • والممـالك : واحدهـا مملكة ، وهى عز الملك وسلطانه • ويقصد بكسرى "قمبيز" الذى غزا

مصر سنة ٥٢٥ ق٠م ٠ وقد وصف الشاعر ما سام به مصر من ذل فى قصيدته الهمزية الأولى من ص ٦ إلى ص ٨(١) ٠

وهرقل امبراطور الروم من سنة ٦١٠ إلى سنة ٦٤١م ٠ وقد أرسل الرسول عليه السلام خطابا إليه يدعوه للإسلام مع خطاب آخر للمقوقس يدعوه إلى الإسلام أيضا ٠ وفى أيامه فتح العرب فلسطين ، ثم سوريا ، ثم مصر أيام هرقل والمقوقس ٠ والعبقرى الفرنسى هو نابليون ٠ وقد اختار الشاعر ثلاثة ممن حكموا مصر بعض الوقت ، ثم زال ملكهم ، وبقيت مصر؛ فكأن الشاعر يعرض هنا بزوال كل محتل عن أرض مصر ؛ لما تصيبه به المقادير ، وكأن هذه المقادير تركب رمز مجد مصر القديم ؛ لتصل إلى غايتها ؛ إذ فى هذا المجد باعث من بواعث الوطنية ، وفيه نوع من الأمل عند الشاعر فى زوال الاحتلال الانجليزى ٠ وقد خص نابليون بصفة ميزته عن سابقيه ، وهى كلمة "العبقرى" أى الكامل الفذ ؛ لأنه أقرب إلى نفس الشاعر وروحه ؛لأنه شريكه فى النفى عن وطنه وفى الحنين إليه٠ وقد كان ضحية هذا الحنين ، ثم إنه قد نفاه أعداء فرنسا من الانجليز لعبقريته ٠ وكل هذه صلات تربط بين شوقى ونابليون ، كما يقول الشاعر نفسه عن نابليون فى قصيدة أخرى(٢) ٠

قف على كنز بباريس دفين	من فريد فى المعالى وثمين
وافتقد جوهرة من شرف	صدف الدهر بتربيها ضنين
لم تذب نار الوغى ياقوتها	وأذابته بتاريخ الحنين
لاتلوموها أليست حرة	وهوى الأوطان للأحرار دين

---

(١) الشوقيات طبعة دار الكتاب سنة ١٩٤٦-١/٢١،٢٢ وديوان شوقى طبعة د٠ الحوفى ١٧٥/١-١٧٧ ٠

(٢) الشوقيات طبعة دار الكتب ٢٥٦/١ ٠

ويتدرج الشاعر من وصفه لأبى الهول وركوب المقادير لعينيه ومخلبيه لتصيب الممالك والأشخاص – يتدرج من ذلك إلى ذكر خواطره فى تقلب الدهر وانتقال الدول ٠ وهذا هو الجزء الأخير من القسم الأول من القصيدة٠ والبيت الأول من هذا الجزء :

٣٦– يافؤادى لكل أمـــر قـــرار   فيه يبدو وينجلى بعـــد لـــبس

يصدق على حال الشاعر وانتظاره لتقرير مصيره ٠ والتشبيه فى البيتين بعده :

٣٧– عقلت لجة الأمور عقـــولا   كانت الحوت طول سبح وغس

٣٨– غرقت حيث لايصاح بطاف   أو غريق ولايصاخ لحـــس

مستقى من البيئة التى أقام فيها الشاعر طويلا ، وهى "برشلونه" حيث كان يشهد غالبا منظر البحر ٠ والبيت الثانى من البيتين السابقين ترشيح للتشبيه يزيد التصوير قوة وسعة خيال ٠

والأبيات فى هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين : أولهما أن للأمور مستقرا تتضح فيه بعد الاختلاط ٠ وكل فكر حاول سبر غورها قبل استقرارها غرق فى لجته ، حتى إذا بلغت قرارها تحولت ، وصارت إلى عكس ماكانت عليه ٠ وثانى المعنيين أن للدهر أو للمقادير التى تجرى فيه سلطانا على كل ذى سلطان من الأفراد والدول ٠

والمعنى الأول يشرحه الشاعر فى الأبيات الثلاثة الأولى من هذا الجزء ، ثم فى البيت الخامس(١) منه ؛ والمعنى الثانى ينتظم البيت الرابع ، ثم البيت السادس(٢) ومابعده ٠

---

(١) هو البيت الأربعون من القصيدة ، وهو :

٤٠– ومواقيت للأمور إذا ما   بلغتها الأمور صارت لعكس

(٢) هو البيت الحادى والأربعون من القصيدة وهو :

٤١– دول كالرجال مرتهنات   بقيام من الجدود وتعـــس

إذن : ليس هناك ترتيب فى خواطر الشاعر فى هذا الجزء ؛ فهو ينتقل من أحد المعنيين السابقين إلى المعنى الآخر ، ثم يعود إلى المعنى الأول ٠ وقوله :

٣٩- فلك يكسف الشموس نهارا ويسوم البدور ليلة وكس

كناية عن سلطان الدهر ٠ والفلك مدار النجم ٠ ويربط المنجمون به مصائر الناس ، وهو مقياس الزمن فى دوراته ٠ وفى البيت كلمة "نهارا" أى فى فترة سلطان الشمس وقوتها ٠ والوكس : منزل القمر الذى يكسف فيه ؛ أى أن للفلك القدرة على أن يسوم النيرين نير الكسوف والخسوف نهارا أو ليلا٠ وهذا يستلزم تشخيصا للنيريين وقوله :

٤٢- وليال من كل ذات سوار لطمت كل رب روم وفرس

٤٣- سددت بالهلال قوسا وسلت خنجرا ينفذان من كل ترس

تصوير لليالى بصورة غانية تذل - على ضعفها - الأكاسرة والقياصرة ٠ وفى يدها القمر يشبه القوس تنطلق منه السهام تارة ، وتارة الخنجر البتار ٠ وكل منهما من القوس والخنجر - لاتحمى منه التروس ؛ لأنها سهام المقادير وخناجرها ٠ وتصوير الليالى بصفة المحارب موجود فى الشعر القديم ٠ وشوقى يزيد على هذا المعنى القديم تشخيصه لليالى بصورة غانيات لهن سلطان فوق كل ذى سلطان ٠ والجدير فى هذا التشبيه هو إضافة ذات سوار ، ثم تشبيهه للهلال بالقوس والخنجر فى يد الليالى ٠

ثم ضرب أمثلة لصولة هذه الليالى وتحكمها فى مصائر عظماء الناس فى البيت بعده ، فقال :

٤٤- حكمت فى القرون خوفو ودارا وعفت وائلا وألوت بعبس

فى البيت أربعة من عظماء الناس ٠ أما خوفو فهو أعظم ملوك الأسرة الرابعة المصرية القديمة ، وبانى الهرم الأكبر ، وأما دارا فهو

داريوس ، من أعظم ملوك الدولة الأكامينية الإيرانية • حكم الفرس من عام ٥٢١ إلى ٤٨٦ق•م • وائل من سلالة ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان ، ومن سلالته قبيلتا بكر وتغلب • وعبس أبو قبيلة ، وهو من سلالة غطفان ابن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان •

وعفا : امحى ودرس ، لازم ومتعد • الفعلان "عفا" و"درس" لازمان ومتعديان •

ويبدو أنه لاخصوصية فى ذكر الشاعر للاسمين الأولين ؛ خلا فالما رأينا من اختياره لكسرى وقيصر ونابليون • وإنما اختار الاسمين الأخيرين من بين العرب ليمهد للقسم الثانى من القصيدة • وموضوع هذا القسم وصف آثار العرب فى اسبانيا•

وفى الواقع كان الجزء الرابع من القسم الأول الذى تكلمنا عنه الآن بمثابة تمهيد للقسم الثانى من القصيدة ؛ لأنه وصف فى ذلك الجزء ماتفعل صروف الدهر بالممالك والدول ؛ إذ تتحكم فى مصائر الناس • ولهذا الجزء بحالة الشاعر النفسية ، وماهو فيه من شقاء ساقه إليه القدر • وبهذا كله يشبه هذا الجزء مطلع قصيدة البحترى التى يقلدها الشاعر ؛ لأن البحترى ذم فى مطلع قصيدته الزمان لما ساق إليه من شقاء العيش ، ولبخله عليه بما يستحق ، ثم لما ناله من نبو الأقارب عنه • وحاول أن يتسلى عن همومه بزيارة إيوان كسرى ، كما حاول شوقى أن يتسلى عما ناله من صروف الدهر بزيارة آثار الأمويين فى الأندلس ؛ ففى هذا الجزء - إذن - تقليد من الشاعر فى موضوعه وفى موضعه من القصيدة • وهذا مايؤكده شوقى نفسه بقوله :

وعظ البحترى إيوان كسرى   وشفتنى القصور من عبد شمس

وهناك فرق بين الشاعرين ؛ فشوقى متفائل والبحترى متشائم •

ويبدأ شوقى القسم الثانى من قصيدته ببيت يربط هذا القسم فى معانيه بالجزء الأخير من القسم الأول من القصيدة ، وينتقل فيه انتقالا طبيعيا ذا صلة بآخر بيت فى ذلك الجزء ؛ إذ يقول :

٤٥- أين مروان فى المشارق عرش   أموى وفى المغارب كرسى

وموضوع هذا القسم كما سبق أن ذكرنا وصف الآثار الإسلامية فى قرطبة وغرناطة ؛ فهو ينقسم بدوره قسمين كبيرين • نتناول الآن بالشرح القسم الأول منهما ، وهو وصف آثار بنى مروان فى قرطبة ، ويبدؤه بقوله: أين مروان فى المشارق عرش البيت ٤٥ حتى قوله :

صنعة "الداخل المبارك فى الغر   ب   البيت ٧٧ •

وهذا القسم ينقسم أربعة أقسام أو أجزاء • فى الجزء الأول يتحسر الشاعر على غروب شمس بنى مروان بالأندلس ، وهو ثلاثة أبيات ، تبدأ من قوله : أين مروان الخ • وهذا الجزء وثيق الصلة بالجزء الأخير من القسم الأول كما سبق أن شرحنا •

والجزء الثانى : وصف الشاعر بقيامه بالرحلة لزيارة الآثار ، وهو خمسة أبيات ، من قوله :

وعظ البحترى ايوان كسرى •

والجزء الثالث : وصف عام لقرطبة فى ماضيها ، وهو ثلاثة عشر بيتا ، تبدأ من قوله :

لم يرعنى سوى ثرى قرطبى •

والجزء الأخير وصف لمسجد قرطبة ، وهو اثنا عشر بيتا ، تبدأ من قوله :

ورقيق من البيوت عتيق •

وواضح أن الترتيب بين هذه الأجزاء منطقى ، فالشاعر يأسى على أفول شمس بنى مروان ، ويعتزم أن يتسلى عن حظه بزيارة آثارهم ؛ فيصف قيامه بالرحلة ، ثم يصف آثارهم فى مدينة قرطبة ، ويخص بالوصف المسجد ٠ والجزء الأول من هذا القسم يشعرنا منذ البدء بموضوع القسم كله فى قوله :

أين مروان فى المشارق عرش   أموى وفى المغارب كرسى

فتحسر الشاعر على بنى مروان سيكون وسيلة إلى الحديث عن آثارهم٠ والمراد بمروان : آل مروان ، وهم الفرع الثانى من فرعى الدولة الأموية التى تنقسم قسمين ، سفيانيين ومروانيين وأول المروانيين مروان بن الحكم الذى ولى الخلافة بعد معاوية الثانى سنة ٦٨٤م ٠ ومن نسلهم عبد الرحمن الداخل صقر قريش الذى أسس ملك بنى أمية بالأندلس ٠ وفى البيتين بعد :

٤٦- سقمت شمسهم فرد عليها   نورها كل ثاقب الرأى نطس

٤٧- ثم غابت وكل شمس سوى هاتيـ   ـك تبلى وتنطوى تحت رمس

سقمت شمسهم : أى ضعف سلطانهم وزال ؛ لتغلب بنى العباس عليهم فى المشرق ، فردها لهم ذوو الرأى الثاقب والحكمة من أبنائهم حين أسسوا ملكا بالأندلس ٠ وكلمة "ثم" هنا لها معناها الأصلى فى اللغة من التراخى ؛ أى لم تغب إلا بعد فترة طويلة سيطر عليها حكام أقوياء من بنى أمية ٠ وفى البيت الثانى من هذين البيتين : ثم غابت ٠٠

مايربط حديثه عن بنى أمية بحالته هو وماهو فيه من أسى ؛ إذ يبعث ذلك فى نفسه العظة والاعتبار بتقلب الأيام ، وتبدل الأحوال ٠ فشخصية الشاعر وراء كل خاطر من خواطره وكل فكرة من أفكاره يصف من خلالها الأشياء والحقائق كما تتكشف له من ثنايا التاريخ ؛ ولهذا خص الشاعر

بموضوع عظته واعتباره مايكون مجالا واسعا لفكره وخياله ، وهو آثار بنى أمية ٠ فهاهو ذا يعتزم أنه سيقف على آثارهم وقفة البحترى على ايوان كسرى ٠ يقول :

٤٨- وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

وشوقى فى هذا يقف فى القصيدة دون ما وعدنا به فى مقدمتها ، حيث يقتصر على آثار الأمويين فى قرطبة ، ولايقف مثلا على طليطلة ، مع أنها كانت مقر الملك لبعض ملوك الطوائف ، ولاعلى اشبيلية ، وكانت فيها الدولة العبادية ، وبالمدينتين بعض آثار إسلامية ٠ وقد أشار إلى المدينتين فى المقدمة النثرية للقصيدة ٠

والسبب فى ذلك هو ما أشرنا إليه ؛ فليس شوقى بالمؤرخ الذى يريد أن يصور الحضارة العربية تصويرا دقيقا ، وليس هو كذلك بالرحالة الذى يريد أن ينقل لنا صورة لاسبانيا الحديثة ، ولايرمى من وراء وقفاته إلى غايات فنية يعنى فيها بمظاهر الجمال فيما يرى ؛ وإلا كان له فى قصيدته شأن آخر ٠

ولكنه الشاعر الشديد الحساسية الرقيق الشعور ، يدفعه ما ألم به من صروف الدهر إلى بعث ماضى أجداده المسلمين ، فيما يشبه الملحمة ؛ ولكنها ملحمة يراها فى مرآة نفسه ؛ فهى وسيلة لتسجيل خواطره عن الماضى والحاضر ، ويستغرق فى هذه الخواطر كل الاستغراق ، فلا يكاد يرى شيئا من مناظر اسبانيا حين يصف لنا كيف قام بالرحلة ، فيقول :

٤٩- رب ليل سريت والبرق طرفى وبساط طويت والريح عنسى

٥٠- أنظم الشرق فى الجزيرة بالغر ب وأطوى البلاد حزنا لدهس

٥١- فى ديار من الخلائف درس ومنار من الطوائف طمس

٥٢- وربى كالجنان فى كنف الزيتو ن خضر وفى ذرا الكرم طلس

فشوقى يذكر أنه سار ليلا للقيام برحلته سريعا فى سيره كأن البرق حصانه الكريم – أى الخالص الأصيل – وطوى بساط الطريق كأن الريح ناقته ، ولابد أن الشاعر قد أخذ أحد القطر السريعة لهذه الرحلة الطويلة التى انتظمت – كما يصف هو فى البيت بعده – جزيرة الأندلس : شرقها وغربها ، وعرها وسهلها ،

وفى هذا البيت كلمات جغرافية ذات صبغة علمية ، وهى الجزيرة ، والشرق ، والغرب : أنظم الشرق فى الجزيرة الح البيت ،

ونلحظ عدم دقته فى استعمال كلمة " الغرب" لموقع الأندلس ؛ لأنها بالضبط فى الجنوب الغربى ، أما غرب الأندلس فهو عند الاسبانيين جنوب البرتغال ،

ثم أشار الشاعر إشارة عابرة إلى الآثار الإسلامية المتفرقة فى مختلف بلاد الأندلس بقوله :

فى ديار من الخلائف درس ومنار من الطوائف طمس

أى ديار مدروسه من آثار الخلائف ، ومعالم مطموسة من آثار الطوائف ، والخليفة : جمعه خلائف ، كالخلفاء ، والمراد خلفاء بنى أمية بالأندلس ، وأما الطوائف فهم ملوك الأندلس المتفرقون ، بعد أن انتثر ملك الخلافة فيها ، مثل بنى ذى النون فى طليطلة ، وبنى جهور فى قرطبة ، وبنى هود فى سر قسطة ، وبنىعباد فى اشبيلية ، وبنى الأفطس فى بطليوس والمنار له معنيان : موضع النور كالمنارة ، والمسرجة ، والمئذنة؛ أو العلم ، ومايوضع بين الشيئين من الحدود ومحجة الطريق ، والمراد المعنى الثانى ؛ أى معالم الطوائف المطموسة ، وعطف على "ديار" كلمة "ربى" فى البيت بعده :

وربى كالجنان فى كنف الزيتو ن خضر وفى ذرا الكرم طلس

ويتضح من هذه العبارات ، ومن الصور فى الأبيات السابقة أن الشاعر لم يتمكن من رؤية مناظر كثير من البلاد فى الطريق ؛ لأن الرحلة كانت ليلا ، حتى إذا طلع النهار استطاع أن يرى الربى الخصبة ، والحدائق الخضراء ، فيها كثير من أشجار الزيتون ؛ أو الربى الحواء ، وهى تعادل كلمة "الطلس" ، دونها حدائق الكرم • وهذا مايراه المسافر فى هضاب "سييرا مورينا" الخصبة قبيل وصوله إلى قرطبة • وهاهو ذا يصل إلى قرطبة ، فيحس أنه فى أرض الذكريات التى تثير إعجابه ، ويتمثل أمام عينيه فيها عبرة الدهر يلمسها بأصابعه •

وفى هذا الجزء يحاول الشاعر أن يبعث ماضى قرطبة فى عصرها الزاهر أيام بنى أمية ونرى فى الأبيات نفثة من نفثات الملاحم فى التغنى بالأجداد ومجدهم • وهى الناحية التى نبغ فيها شوقى كما سبق أن ذكرنا • وفى البيت :

٥٣- لم يرعنى سوى ثرى قرطبى   لمست فيه عبرة الدهر خمسى

لم يرعنى : لم يثر إعجابى • يقال : راع الشىء فلانا : أعجبه •

وفى هذا البيت قصر شوقى الروعة على ثرى قرطبة ؛ إذ فيه تتجسم العبرة ، حتى تكاد تلمس وهو تصوير لشعور شوقى نحو دار الحضارة الأموية ، ويستمر فى وصف شعوره نحو ثرى قرطبة بقوله :

٥٤- ياوقى الله ما أصبح منه   وسقى صفوة الحيا ما أمسى

يا : للتنبيه ، وهى كذلك إذا وليها دعاء ؛ وهذا أولى من جعلها للنداء والمنادى محذوف •

وأصبح ك مضارع صبح ، إذا قال : عم صباحا • وأمسى : مضارع مسى ، إذا قال : كيف أمسيت ، أو مساك الله بالخير ، أى ليحفظ الله ذلك

الثرى فى المواضع التى يحييها صباحا ، ولـيروى أو ليسقى بـأطهر شـآبيب المطر يا أحيى منها مساء · وقرطبة :

٥٥- قرية لاتعد فى الأرض كانت   تمسك الأرض أن تميد وترسى

القرية : المصر الجامع · وقرية الأنصـار : المدينـة · أى أن قرطبـة بلدة لاشأن يذكر لها الآن فى مدن الأرض ذات السلطان ؛ ولكنها كـانت فـى عصر بنى أمية تمسك فـى قبضـة حكمهـا الأرض ؛ لتمنعهـا أن تضطـرب ؛ وترسى بذلك قواعدها ·

ثم يستمر الشاعر فى وصف قرطبة بأنها :

٥٦- غشيت ساحل المحيط وغطت   لجة الروح من شراع وقلس

غشى كرضى : مرادف لغطى · والقلس : الحبل الضخـم مـن حبـال السفينة ، أى أن قرطبة فـى أوج سلطانها غطـت شـط المحيـط بالسـفن ذات الشراع والقلوس ، كما غمرت بها أيضا مياه بحر الروم ·

وهنا يغيب الشاعر فى حلم تاريخى ، يحاول أن يبعـث لنـا قرطبـة فـى ماضيها ؛ فلنستمع إليه يقول :

٥٧- ركب الدهر خاطرى فى ثراها   فأتى ذلك الحمى بعد حدس

أى : على أرضها امتطى الدهر فكرى ، فأوى إلى ذلك المكان الحـرام بعد ضلال فى السير ·

يريد الشاعر بذلك أن يقول : إنه استعاد فـى خـاطره مـاضى قرطبـة كله، فأحيا ذلك الماضى بخياله وظنونه · فلننظر الآن مارآه فى ذلك الخيال:

٥٨- فتجلت لى القصور ومـــن فيـ   ـها من العز فى منازل قعس

٥٩- ماضفت قط فى الملوك على نذ   ل المعالى ولاتردت بنجـس

فى هذين البيتين يشير الشاعر إشارة غامضة إلى قصور قرطبة التى كانت ترفل فى عزها المكين • القعس : العز الثابت • وكانت تؤوى فيها عظماء الملوك الأطهار الكرام الخلق •

وهذا التصوير يراه الشاعر فى خياله ، وكأنه يريد أن يوحى إلى القارئ بهذا الوصف العام أنها درست • والواقع أن بعضها غير مدروس ، تزار آثاره كقصر الزهراء الذى لم يوفق الشاعر فى رسم صورة له ، بل ولا فى ذكر وصف واحد من أوصافه ، يدل على أنه رآه ؛ واكتفى بهذه الإشارات التى اعتمد فيها على ما قرأ وكأنه كتبها ، دون أن يكلف نفسه عناء رؤيتها • راجع ماقلناه سابقا(١) من أنه اعتد بالإشارة كأنه وقف على الزهراء •

ويستمر الشاعر فى وصف قرطبة على نحو ما وصف فى البيتين السابقين ، أى أنه قد اعتمد فى ذلك الوصف على ثقافته ، لا على مارأى فى رحلته ، فقال :

٦٠- وكأنى بلغت للعلم بيتا فيه مال العقول من كل درس

٦١- قدسا فى البلاد شرقاً وغرباً حجه القوم من فقيه وقس

كانت قرطبة كعبة طلاب العلم من مسيحيين ومسلمين ، وكان فيها إلى جانب كبار علماء المسلمين أديرة هى موطن الأحبار والقسيسين ، يفتون فى دينهم ، ولهم شهرة عظيمة فى علمهم • وفى قرطبة يقول بعض شعراء الأندلس(٢) :

---

(١) ص ٣٧ •

(٢) دائرة معارف الشعب المجلد الثانى ص ١٧ •

بأربع فاقت الأمصار قرطبة من هن قنطرة الوادى وجامعها
هاتـان ثنتان والزهراء ثالثة والعلم أعظم شيء وهو رابعها

نفخ الطيب طبعة الرفاعى جـ١ ص ٣٠١ .

وفى هذا مايدل على أن شوقى كان يمتـاح فـى وصفه هذا مـن ثقافتـه واطلاعه ، لامن مشاهدته للآثار واستنطاقها ماتدل عليه . وأخذ شوقى بعد ذلك يذكر صورا مختلفة لعظمة قرطبة الماضية التى يراها بعين خياله :

٦٢- وعلى الجمعة الجـلالة والنا صر نور الخميس تحت الدرفس
٦٣- ينزل التاج عن مفارق "دون" ويحلـــى بـه جبيـن البرنس

والجمعة قد يراد بها : المجموعة من المسلمين ، أى جمـوع المسلمين فى تلك المدينة حين كانوا يجتمعون لأمر ما . وفـى القاموس : الجمعة : المجموعة . والمعنى أنه يظهر الجلال على جموع المسلمين فى تلك الأيام أو المراد : صلاة الجمعـة التـى كـان يشـهدها الخلفـاء والعظمـاء فـى مسـجد قرطبة . ويجوز أن يذهب الخليفة مع فرقة كبيرة من الجيش يوم الجمعة .

وفى البيت صورتان مستقلتان ، أو صورة واحـدة علـى حسـب مـانفهم مـن المعنييـن لكلمـة الجمعـة . والصـورة الثانيـة هـى للخليفـة عبـد الرحمـن الناصر ، وأنه بمثابة النور فى الجيوش لأنه الهادى والمرشد لها .

والخميس : الجيـش . وبيــن الخميـس والجمعــة مراعــاة للنظـير .

والدرفس : لفظ فارسى معرب ، وهو بالفارسية : درفس : العلم .

وفى البيت الثانى من البيتين السابقين صورة أخرى لعظمة قرطبة فـى القديم ، وما كان لخليفتها من سلطان على ملوك الاسبان ؛ إذ كانت تلجأ إليه، فيخلع من يشاء ، ويولى من يشاء . وتجدون من هذا أمثلة كثيرة فـى كتـب التاريخ : نفح الطيب وابن خلدون(١) .

---

(١) وانظر المصدر السابق المجلد الثانى ٢٧٣ ومابعدها .

وكلمة "دون" هى اللقب الاسبانى للحكام والنبلاء ٠

ثم يصف شوقى بعد ذلك أن كل هذا لم يكن سوى خيال مر بخاطره ، وحلم بتاريخ تلك المدينة ، فيقول :

٦٤- سنة من كرى وطيف أمان   وصحا القلب من ضلال وهجس

٦٥- وإذا الدار ما بها من أنيس   وإذا القوم مابهم من محس

أى : تلك غفوة استراح الشاعر فيها من الواقع بملاوذة بالخيال فى ظلال هذه الذكرى ، وهى تشبه غفوة النائم المجهود ؛ إذ يستريح من جهده٠ وطيف أمان : أى أشباح أمنيات مرت بخلده ٠ وأمان : جمع أمنية ٠ ويعبرالشاعر بعد ذلك عن ارتياحه بيقظته من ذلك الحلم الجميل ؛ إذ صحا قلبه على الواقع ؛ فوجد أنه قد ضل به قلبه فيما مر به من صور ؛ إذ لم تعد أن تكون خواطر من صنع خلده المحموم ؛ لأن أمامه الدار لا أنيس بها ولايحس فيها من أحد ٠

والبيت الثانى من البيتين السابقين كأنه مستوحى أو مستفاد من الآية الكريمة : (وكم أهلكنا قبلهم من قرن هل تحس منهم من أحد أو تسمع لهم ركزا) (١) ٠

ويسترعى انتباهنا فى الجزء السابق أن الشاعر لم يوفق فى إثارة ماضى قرطبة ؛ إذ ذكر صورا شعرية متفرقة المعالم ، بعضها عام لاخصوصية له فى قرطبة ، بل ينطبق عليها وعلى غيرها من البلاد الناهضة : "بلغت للعلم بيتا" و"على الجمعة الجلالة" وبعضها مبالغ فيه : "ماضنت قط فى الملوك على نذل المعالى ولاتردت بنجس" ٠ وباقيها ناقص مبتور لايكفى فى بعث الماضى بماله من جلال ، ومافيه من عظمة ؛ لأنه لايمس هذا الماضى إلا مساخفيفا فى صورة عامة :

---

(١) سورة مريم الآية ٩٨ ٠

"والناصر نور الخميس تحت الدرفس" وينزل التاج..." .

وعلى العموم اعتمد الشاعر علـى مـاحصل مـن ثقافـة فـى بعـض هـذه المعانى ، ولم ينجح فى الاستفادة من ثقافته علـى الرغـم مـن اقتصـاره علـى جانب التاريخ وحده . ولكن الشاعر أتيـح لـه كثير مـن التوفيـق فـى الجـزء الأخير من هذا القسم ؛ إذ يتأمل مسجد قرطبة ، فيتوصـل إلـى رسـم صـورة فيهـا كثير مـن الحيـاة والقـوة ، وفيهـا جـانب مـن الواقـع المحســوس ؛ وإن الشاعر قد مهد لتلك الصورة بخواطر عامـة ، وأوصـاف تقريبيـة ؛ للمبالغـة فى إضفاء معانى الجلال والعظمة على ذلك الأثـر مـن الآثـار الإسـلامية . فهاهو ذا يبدأ وصفه بقوله :

٦٦- ورقيق من البيوت عتيـق   جاوز الألف غير مذموم حرس
٦٧- أثر من "محمد" وتـــراث   صار للروح ذى الولاء الأمس
٦٨- بلغ النجم ذروة وتنـــاهى   بين ثهلان فى الأساس وقـدس

الرقيق : الدقيق الصنع . والعتيق : القديـم ، أو الخيـار مـن كـل شـئ ؛ {قال تعالى : (وليطوفوا} بالبيت العتيق)(١) . والحـرس : الدهـر . ومـراده بذلك البيت : مسجد قرطبة الذى بناه عبد الرحمن الداخل عام ٧٨٦م . وهذا المسجد أثر من آثار أتباع محمد صلى الله عليه وسلم ، ومـيراث منهـم إلـى أتباع عيسى ، وهم أدنى قرابة إلى المسلمين ؛ فالروح : عيسى عليه السـلام والمراد أتباعه . الولاء : القرابة . الأمس : الأشد قرابة .

والشاعر يشهد بمصـير هذا الجـامع إلـى كنيسـة ، دون أن يغضـب أو يثور على المسيحيين ؛ إذ لايحملهم تبعة فى ذلـك ؛ إذ التبعـة علـى أصحـاب الميراث الذين قضوا على أنفسهم بإهمالهم ؛ فدالت دولتهم . وسيان بعد ذلك

(١) سورة الحج الآية ٢٩ .

عند الشاعر أن يبقى المسجد أثرا يزار ، أو يحول إلى كنيسة يعبد فيها الله على دين يؤمن المسلمون بنبيه إيمانهم بمحمد عليه السلام · وبهذا جمع الشاعر بين اعتزازه بماضى المسلمين واحترامه لشعائر الدين عند المسيحيين "الاسبانيين" ·

وهذا شعور يعززه مانرى من شكره للاسبان وعرفان الجميل لهم ، وعدم تحميلهم أى تبعة فى خروج المسلمين من ديارهم ؛ إذ كان موقفهم فى ذلك لا مأخذ عليه ؛ فهم يعتزون بقوميتهم ، وبما يؤمنون به من عقيدة · والتبعة كلها على المسلمين فى ذلك ، كما سبق أن قال فى قصيدته "أدرنة" التى شبهها فى سقوطها بالأندلس "أسبانيا" :

إن الألى فتحوا الفتوح جلائلا دخلوا على الأسد الغياض وناموا

هذا جناه عليكم آباؤكم صبراً وصفحاً فالجناة كرام

وفى البيت الثالث من الأبيات السابقة يصف الشاعر المسجد بأنه عال صرحه ، فيكاد يصل إلى النجوم ، أو إلى السماء ، ورسا أصله ، ورسخ رسوخ جبلى ثهلان وقدس – ربما كان هذا أثرا أدبيا من وصف القرآن الكريم للكلمة الطيبة وتشبيهها بشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء(١) ·

وهنا يتأمل الشاعر فى المسجد ، ويصف مايرى عن قرب ، فيصف رخام المسجد الفسيح الرحاب بأنه يكل الطرف عن الإحاطة به ، فيستريح الطرف قبل أن يبلغ غايته ، وهو تصوير فى هذا البيت :

٦٩– مرمر تسبح النواظر فيه ويطول المدى عليها فترسى

---

(١) سورة إبراهيم الآية ٢٤ وهى : (ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء) ·

وهذا يتضمن تشبيه المرمر بالبحر ، والنواظر بالسفن ، تخوض عبابه وتستريح وسط الطريق ؛ إذ لاتستطيع أن تبلغ نهايتة دفعة واحدة ٠

ويستمر الشاعر فى تأمله فى المسجد ، فيقول :

٧٠- وسوار كأنها فى استواء   ألفات الوزير فى عرض طرس

والسوارى : جمع سارية وهى الاسطوانة ، وشبهها فى استوائها بألفات ابن مقلة فى عرض الصحيفة - الطرس : الصحيفة - وابن مقلة خطاط شهير من وزراء الدولة العباسية - محمد بن على ٢٥٢ - ٣٢٩هـ (٨٦٦ - ٩٤٠م) ٠ تولى الوزارة أربع مرات ، ولكن مؤامراته أودت به إلى السجن وإلى قطع يده ٠

ونرى أن الشاعر قصر به التعبير عن وصف صورة هذه الأعمدة ؛ لأنه شبهها بألفات ابن مقلة فى استوائها ، وهو تشبيه لايثير فى النفس الصورة لتلك الأعمدة ، كما وصفت به فى كتب التاريخ ، وكما يراها من يشاهد الآثار ٠

وفى الواقع قد يشعر المشاهد بأنها ربما توحى إلى نفسه بصورة الألفات التى أجيد رسمها ، ولكن كلمة "فى استواء" أضعفت الصورة الشعرية فى البيت ؛ إذ أن ذلك الشبه يتجلى فى رءوس هذه الألفات ، وفى قاعدتها ، وماقد يرسم بينها من زخرفة الخط ٠ ولنذكر هنا قليلا من وصف تلك الأعمدة يتضح به ماذكرنا ٠ يقول الشريف الإدريسى : "وأعمدة ذلك الجامع ذات رءوس من رخام وقاعدة من رخام ، وبين الأعمدة قسى غريبة فوقها فنسى أخرى ٠٠ وتحت كل منها إزار خشب مكتوب فيه آيات قرآن " نزهة المشتاق فى اختلاف الآفاق ٠ الجزء الخاص بالمغرب وأرض السودان ومصر والأندلس ٢٠٧ ، ٢٠٨ طبعة ليدن ١٨٦٦ ٠

ويصف الشاعر قدم هذه الأعمدة وأثر الدهر فيها وصفا شعريا بقوله :

٧١- فترة الدهر قد كست سطريها ما اكتسى الهدب من فتور ونعس

الفترة : العهد الطويل • والسطر : الصف {من كل شئ} والتثنية هنا في معنى الجمع •

والفتور : السكون بعد حدة • وفتور النظر : دنوه من الحدة • والهدب: جمع هدبة وهي شعر الأجفان

والنعس : لين الرأى والجسم وضعفهما •

أى أن ما أصاب به الدهر هذه الأعمدة من ضعف ووهن قد أضاف إلى جمالها ، ولم ينل منه ، شأن فتور الأهداب من الحبيبة وضعفها الذى يشبه ضعف السقيم ، وليس بذلك ؛ أى ليس به مرض •

ويثير فى نفس الشاعر مايغشى الأعمدة من سكون فيه جلال وروعة- يثير ذلك الماضى الحافل بالجموع الزاخرة التى كانت تأتى إلى المسجد فى أوقات الصلاة ، وكان بين هذه الجموع علماء الدولة ، ومن لانظير لهم فى الجاه والفضل •

وهو تصوير لإحساس الشاعر عن طريق المقابلة بين الماضى والحاضر •

٧٢- ويحها كم تزينت لعليـــــم واحد الدهر واستعدت لخمس

ومن الأبيات التى وصف فيها الشاعر ما رأى عن قرب هذان البيتان :

٧٣- وكأن الرفيف فى مسرح العيـ ن ملاء مدنرات الدمقـــس

٧٤- وكأن الآيات فـــى جانبيـه يتنزلن من معارج قـــدس

فهو يصف فى هذين البيتين السقف ، وأنه فى مجال العين كالملاء - جمع ملاءة وهى الثوب الرقيق ، أو ريطة النساء - كالملاء من حرير ، كثرت فيها الرسوم المذهبة الضاربة إلى الحمراة كالدنانير - يقال : دنر فهو

مدنر ، أى كثرت دنانيره - وعلى جانبى السقف آيات من القرآن الكريم مكتوبة ، يخيل لجلالها وروعة منظرها أنها تنزل من معارج - سلالم - مقدسة ٠

ثم يتخيل الشاعر أنه يرى المنبر أمامه ، فيقول :

٧٥- منبر تحت منذر من جلال لم يزل يكتسيه أو تحت قس

وفى الواقع لا أثر للمنبر الآن فى الجامع ؛ إذ أنه اختفى منذ العصور الوسطى ؛ وإنما يصف الشاعر هنا معتمدا على ماقرأ ، لا على مارأى ، ويتخذ ذكر ذلك المنبر الذى يراه بخياله تعلة لذكر عظماء ذلك الزمان من مثل "منذر بن سعيد" الذى كانوا يشبهونه بقس بن ساعدة فى فصاحته ٠ ومنذر هذا هو قاضى قرطبة فى عهد الناصر وولده المستنصر ٠ وكان موضع حفاوة وإكرام منهما ، كما كان مشهورا بزهده وورعه وفصاحته ٠ وطالما قرع بنصحه آذان الخليفة ، ولم يرهب غير الله فى نصحه ٠ وقد توفى عام ٣٥٥ (٩٦٦م) (١) ٠

وقريب من خيال الشاعر فى البيت السابق مايتخيله الشاعر فى البيت بعده ؛ إذ يقول :

٧٦- ومكان الكتاب يغريك ريا ورده غائبا فتدنو للمس

أى تنبعث من مكان الكتاب رائحة طيبة كرائحة الورد ، على الرغم من أن الكتاب نفسه غائب غير موجود ؛ فتغريك تلك الرائحة بالدنو من الكتاب لتمسه ٠ والكتاب هنا هو القرآن الكريم ٠ ومعلوم أنه كان بجوار محراب المسجد بقرطبة مصحف يعتقد أنه كله أو جله بخط عثمان ؛ ولذلك

(١) الأعلام للزركلى ٢٩٤/٧ وكتب المكتبة الأندلسية مثل : قضاة الأندلس ، وجذوة المقتبس ، وبغية الملتمس ، وعلماء الأندلس ، ونفخ الطيب ٠

أضفى عليه شيء من التقديس ؛ يقول الإدريسى فى كتابه السابق الذكر "نزهة المشتاق فى اختلاف الآفاق" : وعن شمال المحراب بيت – أى خزانة– فيه مصحف يرفعه رجلان لثقله فيه أوراق من مصحف عثمان بن عفان ، وهو المصحف الذى خطه بيمينه رضى الله عنه ، وفيه نقط من دمه • وهذا المصحف يخرجه فى صبيحة كل يوم رجلان من خدم المسجد ، وأمامهما رجل ثالث بشمعه • وللمصحف غشاء بديع الصنعة ، منقوش بأغرب مايكون النقش وأدقه وأعجبه ، وله بموضع المصلى كرسى يوضع عليه ، ويتولى الإمام قراءة حزب منه ، ويرد إلى موضعه" اهـ •

وقد انتقل هذا المصحف فيما يبدو إلى بلاد المغرب فى عهد الموحدين، وكان موضع حفاوة عجيبة منهم ؛ يقول عبد الواحد المراكشى – المعجب فى تلخيص أنباء المغرب • طبعة ليدن ١٨٨١م ص ١٨٢ – : "وهذا المصحف الذى ذكرناه وقع إليهم – أى إلى الموحدين – من نسخ عثمان رضى الله عنه من خزائن بنى أمية ، يحملونه بين أيديهم أنى توجهوا ، على ناقة حمراء عليها من الحلى النفسية والثياب الديباجية الفاخرة مايعدل أموالا طائلة ، وقد جعلوا تحته قطعة من الديباج الأخضر ، يضعونه عليها ، وعن يمينه ويساره عصوان عليهما لواءان أخضران ، وموضع الأسنة منهما ذهب شبه تفاحتين" •

وواضح أن "شوقى" فى ذكره لذلك المصحف مدفوع بمثل تلك الأخبار والأوصاف التى قرأها ؛ إذ ليس مكان للمصحف هناك الآن •

٧٧– صنعة الداخل المبارك فى الغرب وآل له ميامين شمس

وقد بنى هذا الجامع عبد الرحمن الداخل ، وتوسع فيه من أتى بعده ؛ فالبيت صحيح تاريخيا ، ولامجال هنا للتفصيل فى ذلك •

ونلحظ على وصف الشاعر لقرطبة إجمالا : ذكر الأفكار فقط ، وأنه لم يوافق في إحياء ماضيها ، ولا في وصف حاضرها ٠ ومع ذلك فقد لازمه التوفيق إلى حد كبير في وصف بعض مناظر المسجد ، وإن يكن قد اعتمد في كثير من وصفه على ثقافته ، لا على ما أمامه من آثار ٠ وقد كان يخلط وصفه للآثار بوصفه لعواطفه وأحاسيسه ، كما أنه كثيرا ماذكر أوصافا عامة تبعد عن الارتباط بالمناظر المحسوسة ، وتخص إجمالا عظمة قرطبة في القديم ، وتبين سلطان تلك المدينة الواسع على الممالك والبحار ٠

وقد أغفل شوقي وصف قرطبة الحديثة ، وكذلك لم يتحدث عن الاسبانيين الذين رآهم ، وكل مانلمحه في ذلك هو إشارته إلى تحول المسجد إلى كنيسة ٠ وقد سبق أن ذكرنا أن "شوقي" يشهد بهذه الحقيقة شهادة موضوعية ؛ وفي هذا مايدل على أنه يقف من الاسبانيين موقف المحايد ، ملقيا كل تبعة على إهمال المسلمين ، ذلك الإهمال الذي كانوا ضحيته ؛ فطردوا به من اسبانيا ، ونفوا عما اعتبره وعده شوقي "الجنة المفقودة" ٠

* * *

قائمة الأبحاث
التى صدرت فى الأجزاء السابقة
من سلسلة " دراسات عربية وإسلامية "

الجزء الأول

- قراءة فى الترجمة العبرية لمعانى القرآن الكريم — د. عبد الرحمن عوف
- من قضايا المنهج فى علم الكلام — د. حسن الشافعى
- المضاربة بمال الوديعة أو القرض فى الفقه الإسلامى — د. أحمد يوسف
- مفهوم السلفية بين العقيدة الإسلامية والفلسفة الغربية — أ.د. مصطفى حلمى
- التجربة الأخلاقية عند ابن حزم الأندلسى — د. حامد طاهر
- دراسة الواقع اللغوى أساس لحل مشكلات اللغة العربية فى التعليم — أ.د. السعيد بدوى
- فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر — د. محمد حماسة عبد اللطيف
- الواقعية ماهى ؟ دراسة تطبيقية لقصص المدرسة الحديثة — أ.د. حمدى السكوت
- قضية التأثير على شعراء التروبادور — د. أحمد درويش

الجزء الثانى

- مفهوم التطور في الفكر العربى — د. محفوظ عزام
- تحليل ظاهرة الحسد عند الحارث المحاسبى — د. حامد طاهر
- التأمين فى الفكر الفقهى المعاصر — أ.د. محمد بلتاجى
- تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها — أ.د. أحمد طاهر حسنين
- تعدد أوجه الإعراب فى الجملة القرآنية — د. محمد حماسة عبد اللطيف
- تقسيم جديد لتاريخ الأدب العربى لبلاشير — ترجمة د. أحمد درويش
- المرايا الشعرية لدى نازك الملائكة — أ.د. محمد فتوح أحمد
- موقف نقاد الرومانسية من شعر شوقى — أ.د. طه وادى
- قضية ترجمة الشعر — أ.د. رجاء جبر

الجزء الثالث

- تأثير الفقه الإسلامى فى القانون الإنجليزى — أ.د. محمد عبد الهادى سراج
- ابن باجه وفلسفة الاغتراب — أ.د. محمد إبراهيم الفيومى
- ظاهرة البخل عند الجاحظ — د. حامد طاهر
- العناصر الفكرية والفنية فى رسالة الغفران — د. جابر قميحة
- قضية زواج المرأة فى الخليج من خلال الشعر العربى — د. نوريه الرومى
- النقد الجديد وفلسفة العصر — أ.د عبد الحميد إبراهيم

الجزء الرابع

- القراءات القرآنية : رؤية لغوية معاصرة — أ.د. أحمد مختار عمر
- تجديد الفكر الإسلامى عند محمد إقبال — د. عبد المقصود عبد الغنى
- انتشار الإسلام فى الهند — د. محمد عبد الحميد رفاعى
- بناء مصر الحديثة : محاضرة مجهولة لطه حسين — ترجمة د. حامد طاهر
- احتكاك العرب بالسريان وآثاره اللغويه — د. علاء القنصل
- اللغة العربية ودور القواعد فى تعليمها — أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أثر المبرد فى النحو العربى — د. سلوى ناظم
- نظرية النظم عند عبد القاهرة الجرجانى — د. أحمد درويش

الجزء الخامس

- عقوبة السجن فى الشريعة الإسلامية — أ.د. محمد عبد الهادى سراج
- الوثائق الإسلامية — د. عبد التواب شرف الدين
- حركة التأليف فى العالم العربى المعاصر — د. حامد طاهر
- حركة الروى فى القصيدة العربية — أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- الأصوات وأثرها فى المعجم العربى — د. رفعت الفرنوانى
- الثروة اللغوية العربية لأنطون شال — ترجمة د. سعيد بحيرى
- نظرية الاكتمال اللغوى عند العرب — أ.د. أحمد طاهر حسنين
- منهج شوقى ضيف فى الدراسات الأدبية — أ.د. يوسف نوفل
- قراءة القصة القصيرة — د. حسن البندارى

الجزء السادس

• صراع مع الطبيعة أو صراع مع الفن	أ.د. محمود الربيعى
• العنصر المهمل فى حركة التجديد الشعرى	أ.د. عبد الحكيم حسان
• استدعاء الشخصيات التراثية الهندية فى منظومة جاويد نامة	أ.د. محمد السعيد جمال الدين
• التحليل النصى للقصيدة : نموذج من الشعر القديم	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
• الفلسفة الإسلامية فى العصر الحديث	أ.د. حامد طاهر
• الوظائف اللغوية للزوائد فى النحو العربى	د. محمد صلاح الدين بكر
• قضية تأويل القرآن بين الغزالى ومعاصريه	د. محمود سلامة
• حديث عيسى بن هشام	د. عصام بهى
• العلمانية والمنظور الإيمانى	د. عبد الرازق قسوم
• تكوين النص الشعرى عند حازم القرطاجنى	د. حسن البندارى

الجزء السابع

• إعداد الداعية المفتى	أ.د. حسن الشافعى
• المنهج الإسلامى فى التنمية	أ.د. يوسف إبراهيم
• إحياء الفلسفة بين مصطفى عبد الرازق ومحمد إقبال	أ.د. حامد طاهر
• العلاقات الإسلامية البيزنطية	أ.د. عليه الجنزورى
• حركات التجديد الدينية ودورها فى نشر الحضارة الإسلامية فى غرب أفريقيا	أ.د. عبد الله عبد الرازق
• الإنتاج الفكرى وحق المؤلف	أ.د. شعبان خليفة
• محاولات التيسير فى النحو العربى (القسم الأول)	أ.د. صلاح رواى
• الثنائية فى الفكر البلاغى	أ.د. محمد عبد المطلب
• نظرية الأخذ الفنى عند حازم القرطاجانى	د. حسن البندارى

الجزء الثامن

الجزء التاسع

الجزء العاشر

الجزء الحادى عشر

* مشكلة التخلف الحضارى عند المسلمين — أ.د. حامد طاهر
* تصنيف العلوم عند العرب — أ.د. عاطف العراقى
* جهود الشيخ أبو زهرة فى تطوير الدراسات الفقهية — أ.د. محمد أحمد سراج
* اللغة العربية بين المدرسة والجامعة فى دولة الإمارات — د. أحمد طاهر حسنين
* صور الثقافة والتربية فى الأدب العربى القديم — أ.د. أحمد درويش
* التشكيل الفنى للشعر بين الالتزام الاجتماعى والصدق النفسى — د. محمود محمد عيسى
* شعر المناسبات (نظرة منصفة) — د. إخلاص فخرى عمارة

الجزء الثانى عشر

* المنهج العلمى التجريبى فى الحضارة الإسلامية — أ.د. عمار الطالبى
* الإسلام من وجهة نظر المسيحية لجارديه — ترجمة أ.د. حامد طاهر
* توظيف العلوم الطبيعية فى بناء علم كلام إسلامى — د. رزق الشامى
* العلاقة التاريخية بين الأفغانى وناصر الدين شاه — أ.د. مريم زهيرى
* الشخصية العلمية الموضوعية فى البحث — أ.د. محفوظ عزام
* النقود الإسلامية فى الأندلس لخيمى بروسى — ترجمة أ.د. عبد الله جمال الدين
* نحو الكلام ، لا نحو اللغة — أ.د. أحمد كشك
* تقويم برنامج التعليم الجامعى الأساسى — أ.د. على الشرهان
* منهج شوقى ضيف وآراؤه فى التعليم — أ.د. على الحديدى

الجزء الثالث عشر

* حق الإنسان فى مستوى لائق من المعيشة بموجب الإسلام — أ.د. محمد شوقى الفنجرى
* ولاية الفقيه ونظام الحكم فى الإسلام — د. أمية أبو السعود
* نظرية المعرفة عند الفارابى — أ.د. عبد الفتاح الفاوى
* القاهرة الكبرى : دراسة فى جغرافية المدن — أ.د. جمال حمدان
* دليل عملى لطلاب الدراسات العليا — أ.د. حامد طاهر
* التداخل بين النحو وعلم المعانى — أ.د. محمد فتيح
* حاضر الوضع الأدبى فى مصر — أ.د. حمدى السكوت
* تنويع الحكم التصويرى فى النقد العربى القديم — أ.د. حسن البندارى

الجزء الرابع عشر

الجزء الخامس عشر

الجزء السادس عشر

الجزء السابع عشر

* القرآن والنحو : نظرة على مراحل العلاقة التاريخية — أ.د. على أبو المكارم
* البيان القرآنى وتهمة الشعر — أ.د. حسن طبل
* مقاتل بن سليمان والبلاغة القرآنية — د. سعد عبد العظيم
* آراء صرفية لأبى العلاء المعرى — أ.د. السيد أحمد على
* تجربة الاغتراب عند الشعراء العباسيين — د. صالح الخضيرى
* قضايا العصر فى شعر أبى الصوفى — د. سمير عبد الرحيم هيكل
* المنهج الفلسفى فى قراءة الأعمال الأدبية — أ.د. حامد طاهر

الجزء الثامن عشر

* **" الكتاب المنشور" يوم القيامة** — د. محيى الدين واعظ
* **أصول الدية ومراحل تقويمها فى السعودية** — د. عبد الرحمن الغفيلى
* **ابن النفيس : فيلسوف مسلم** — أ.د. حامد طاهر
* **مستقبل ثقافة المسلم فى ظل التقدم العلمى** — أ.د. يوسف محمود
* **ظاهرة الترخص عند أمن اللبس** — أ.د. تمام حسان
* **الحذف لكثرة الاستعمال** — د. كمال سعد أبو المعاطى
* **تنوع التشكيل الشعرى فى قصائد أنس دواد** — د. إخلاص فخرى عماره
* **قراءة نقدية فى قصيدة العراف الأعمى لأمل دنقل** — د. عبد المطلب زيد